

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS
E CIÊNCIAS HUMANAS**

RENATA ADRIANA DE SOUSA

**UM TEATRO COM CONSCIENCIA DE CLASSE:
PRODUÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICA DOS GRUPOS
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ E ENGENHO TEATRAL**

**GUARULHOS
2018**

RENATA ADRIANA DE SOUSA

**UM TEATRO COM CONSCIÊNCIA DE CLASSE:
A PRODUÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICA DOS GRUPOS
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ E ENGENHO TEATRAL**

Dissertação apresentada à Escola de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade
Federal de São Paulo para a obtenção do título
de Mestre em Ciências Sociais

Área de concentração: Arte, Cultura e Teoria
Social.

Orientação: Prof^ª Dr^ª Marcia Regina Tosta
Dias

**GUARULHOS
2018**

SOUSA, Renata Adriana.

Um teatro com consciência de classe: a produção estético-política dos grupos Ói Nós Aqui Traveiz e Engenho Teatral / Renata Adriana de Sousa. Guarulhos, 2018. 192 f.

Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018. Orientação: Marcia Regina Tosta Dias.

Título em Inglês: A Theater with class consciousness: The aesthetic-political production of the groups Ói Nós Aqui Traveiz and Engenho Theatrical

1. Teatro Político. 2. Teatro Engajado. 3. Produção Cultural. 4. Consciência de Classe.
I. TOSTA DIAS, Marcia R. II. Um teatro com consciência de classe: a produção estético-política dos grupos Ói Nós Aqui Traveiz e Engenho Teatral.

Renata Adriana de Sousa
Um Teatro com Consciência de Classe:
a produção estético-política dos grupos Ói Nós Aqui Traveiz e Engenho Teatral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Área de concentração: Arte, Cultura e Teoria Social.

Aprovação: ____/____/____

Prof.^a Dr.^a Orientadora: Marcia Regina Tosta Dias
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Lívia Cristina de Aguiar Cotrim
Centro Universitário Fundação Santo André

Prof.^a Dr.^a Fátima Aparecida Cabral
Universidade Estadual Paulista

À minha vó Ermelinda (*in
memoriam*), oriunda do trabalho das
fazendas de algodão e do trabalho nas
casas de família. Sua passagem foi
subversiva e transgressora como
mulher negra, inspira nossos
caminhos.

À minha mãe Darcy e meu pai Pedro,
exemplos da classe trabalhadora, de
uma vida ética e aguerrida.

À Sr. Nezinho (Faniel Oliveira - *in
memoriam*), meu sogro, sua passagem
por aqui foi breve. Mas foi importante
e grandioso tudo o que construiu.

AGRADECIMENTOS

A experiência dessa pesquisa, sobretudo no que tange à escrita, propiciaram muitas aprendizagens. Aprender a reconhecer minhas limitações, mesmo tendo ciência de que elas são frutos da realidade. Aprender que nossas elaborações teóricas são sempre coletivas. E isso só foi possível com ajuda nos vários níveis da vida, desde os processos básicos relacionados a reprodução cotidiana até os níveis mais altos da capacidade intelectual, aos quais devo muito.

Agradeço a paciência e empenho de minha orientadora Marcia Regina Tosta Dias, que possibilitou seguir com meus embasamentos teóricos, sempre problematizando criticamente todo o percurso da pesquisa e da redação, e que com tamanha generosidade tranquilizou nos momentos de dificuldade.

Agradeço o apoio financeiro da CAPES que me garantiu as condições mínimas para realizar a presente pesquisa.

À Universidade Federal de São Paulo pelo suporte teórico e técnico para o desenvolvimento desta dissertação.

À Prof. Dra. Livia Cotrim, que certa vez me disse: só você, no seio da classe trabalhadora pode mudar o rumo da história! E com o suporte teórico e muita paciência, me possibilitou durante o percurso da graduação aprofundar os elementos da realidade e que hoje sigo na dureza do que significa esse trajeto. Meus agradecimentos a ti são inestimáveis.

À Prof. Dra. Terezinha Ferrari, agradeço pelo apoio teórico e referência de humanidade, os quais são difíceis de dimensionar em palavras. E à Prof. Dra. Fátima Cabral por aceitar a participar das bancas de qualificação e defesa, e pelas grandiosas contribuições que proporcionou para este trabalho. Assim como agradeço ao Prof. Dr. Luciano Gatti pelas contribuições na banca de qualificação.

À Iná Camargo Costa, pelas conversas, sugestões, críticas sempre atentas. E ao Prof. Dr. Alexandre Matte, pela generosidade em dispor seus materiais de pesquisa para essa dissertação.

Ao curso de Ciências Sociais da Fundação Santo André, o qual permitiu expandir as fronteiras do conhecimento com posicionamento crítico e radical. Agradeço aos professores em particular Profº Dr. Ivan Cotrim e Profº Dr. Antônio Rago. Também aos alunos e amigos que seguem na luta diária pela transformação da sociedade: Eliane Estelita, Claudionor, Raulzito, Alessandro Chaves, Fabiana, Camila, Zé, Livinha, entre tantos outros.

Ao secretário da pós-graduação Rafael, pelo empenho na orientação e realização das atividades burocráticas da vida acadêmica. E aos colegas de disciplinas da Unifesp e Unicamp, apesar do pouco tempo de convivência, mas sempre muito estimulantes.

À tribo de atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, é imensurável o apoio que deram, ficam meus singelos agradecimentos à Paulo Flores, Tânia Farias, Clélio Cardozo, Paula Carvalho, Marta Hass, Eugênio Barboza, André de Jesus, Luana Rocha, entre tantos outros. Também foram fundamentais as conversas com: Leila Carvalho, Pedro de Camillis, Beatriz Brito a quem devo as indicações e disponibilidade em fotocopiar e me ceder alguns de seus livros. E aos alunos da escola de formação: Jana Farias, Mariana Stedele, John, Natália Meneguzzi, Rahael Santos. E da oficina em Canoas: Janete Costa, Júlio Cesar Santos, Thaynan Kraetzig, Barbara Hoch, Lucas Gheller.

Um agradecimento especial à Alex Pantera e Mayura Matos, que me receberam e acolheram nessa terra do lindo pôr do sol no qual o afeto, a amizade e a articulação acalentaram a passagem por Porto Alegre e permitiu ampliar o horizonte dessa pesquisa.

Ao Engenho Teatral, agradeço aos integrantes de ontem e hoje, em especial à Irací e Moreira pelas grandes contribuições de depoimentos e materiais que proporcionaram para a pesquisa. E aos demais da disponibilidade de se recordarem, refletiram sobre a sua história de vida junto a esse coletivo, meus sinceros agradecimentos à Débora Miranda, Juh Vieira, Ney Rodrigues, Celso Cardoso e Nelson Galvão da amizade que se constrói em tantos outros lugares.

Aos companheiros dos movimentos sociais e culturais ao qual eu pertencço, em especial o Movimento Cultural dos Guaianás, Movimento Cultura das Periferias e a relação junto ao MTST e MST, são eles que permitem tratar de nossa realidade com sonho, utopia e pé no barro.

Agradecimento especial ao Coletivo Dolores Boca Aberta pela formação desde muito jovem dentro de um coletivo de teatro político e militante, e de que minhas provocações e curiosidades começam aqui. Agradeço ao Luciano Carvalho, Tati Matus, Erika Viana, Cristiano Carvalho, Gustavo Idelbrando, Julia Saragoça, Karina Martins, Didi e Yago. Em particular à Nica Maria, Fernando Oliveira e Fernando Couto pela alegria, afeto e as lindas canções que tornam poéticos nossos encontros. Aos companheiros Xande Gonça e Danilo Monteiro pelas boas conversas e reflexões. À Mariana Moura pela disponibilidade de selecionar fotos.

À Teresa Caldeira por possibilitar a vivência ocasionada pelo grupo de pesquisa que deixaram esses últimos momentos da escrita da dissertação mais leve, e aos amigos do grupo: Dani Regina, Luiz Santiago, Áquiles, Mayara, Katia e Artur.

Agradeço aos amigos de ontem, de hoje e sempre: Thina Curtis, Ticiania, Fernanda Amaru, Fernanda Leonel, Cristina Dias, Rogério, Carlinhos, Wellington Máximo, Gnomo,

Monica Gomes, Júlio Cezar, Ângela Garcia, Junior Pacheco, Danilo Chamas, Marcio Mendes, Tiarajú Pablo que contribuiu com conversas e empréstimo de livros. Á Ane e Douglas do Fragmento Urbano, Queila Rodrigues, Ellen Ribeiro, Andréa Rosa, Marcelo Nascimento, Daniel Marques (*in memória*). Ao Lucas (médico que se tornou da família) e deu muito apoio nos momentos mais sensíveis da saúde do meu pai.

Aos companheiros do Coletivo NoBatente e CPDOC Guaianás: Débora Kateryne, Glória Orlando, Allan Cunha, Fernando Filho, Sheila Alice (*in memória*). Em particular às parcerias de longa data: Ireldo Alves e Marcos Nômade pelo companheirismo.

Aos amigos da Cia Cambaia pela irmandade sempre vigorando nossa caminhada: Mestre Silvio, Rosângela Macedo, Amanda Gomes, Luiz Lobo, Ricardo Martins, Daniel Sudestino, Cris Pereira, Edite Neves, Leo, Flávio, Laurinha, Maria, Bethinha, Dimas e Jorge.

Aos amigos que se detiveram com grande disposição para ajudar na leitura e em partes dessa dissertação: Fabio Ribeiro e Fábio Maia, me proporcionaram exímias reflexões das quais não tenho palavras para agradecer. As amigas e amigos que fortaleceram com importantes papos, projetos e motivações: Ana Risos, Eduardo Ulian, Leandro Candido, Weber Lopes, Lucas, Allan da Rosa e Malu Borges, sempre atenta a minha saúde.

À família Mineiro que em diferentes momentos possibilitaram a construção dessa história, em particular a Malu Mineiro que sempre surpreende a gente.

À minha família, aos meus pais pelo apoio, compreensão e esforço que tiveram. À minha irmã e companheira Jéssica, que deu suporte nas atividades e mediou nas relações da casa. Ao meu irmão Ronaldo, minha cunhada Eliete e meus sobrinhos Mariana e Pedro pela alegria dos encontros. Aos primos, primas e tios que sempre emanaram boas vibrações em especial: Tia Neuza, Tio Zé, Tia Sônia e Tia Zezé.

Aos meus vizinhos, que ampliam minha família em gestos de solidariedade sempre marcantes: Sofia, Rosa Santiago, Ana Aparecida, Dona Maria, Oswaldo, Erildo e Zinha.

À família Oliveira que me agregou nesses últimos anos, especialmente minha sogra Vera com sua afetividade sempre acolhedora e, meu sogro Nezinho (*in memoriam*), que sua rápida passagem somente o tecido da vida para ajudar a superar. Agradeço aos cunhados e cunhadas, tios e tias, e todos os sobrinhos que alegam nossos encontros.

À Sandro Oliveira, agradeço incondicionalmente a presença atenuante nesses vários momentos, meu leitor assíduo, compartilhou comigo todos os momentos de tormenta e alegria que esse trabalho proporcionou. Por seu companheirismo, generosidade e grandeza intelectual, pelas nossas andanças latino-americana de radicalidade e utopia, pelo amor.

O artista e a arte conseguem traduzir a vida e
imaginar outros mundos possíveis. Quando é
que a ciência vai conseguir imaginar o futuro?

Subcomandante Galeano, EZLN

Venimos a hablar de lo imposible, porque lo
posible já se há dito demasiado.

Silvio Rodriguez

RESUMO

O presente trabalho analisa a lógica de produção dos grupos teatrais Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre (RS) e Engenho Teatral, de São Paulo (SP), procurando estabelecer a relação entre obra artística, modo de produção e atuação política como o conjunto do teatro político da atualidade. E de tal modo, busca-se situar os nexos dessa atuação artística como proveniente da consciência de classe no teatro contemporâneo. Assim, tratamos a problemática do Teatro Político mediante ao conjunto das relações sociais que a compreende, a partir das produções artísticas dos grupos. Na exposição que se segue articulamos o debate teórico em que estão envolvidos esses grupos em relação ao pensamento estético, histórico e sociológico combinado com a descrição histórica e social dos grupos investigados. Partindo do pressuposto de que são grupos que se propõem a atuar através do teatro com posicionamento político *pela* e *para* a classe trabalhadora, analisamos as determinações sociais que reforçam a urgência de discutir e problematizar a existência do Teatro Político enquanto conceito e prática de grupos teatrais que atuam politicamente através de suas obras e formas de produção estético-políticas.

Palavras-chave: Teatro político; Teatro engajado; Produção teatral; Ói Nós Aqui Traveiz; Engenho Teatral.

ABSTRACT

The present work analyzes the production logic of the theater groups Oi Nós Aqui Traveiz, from Porto Alegre (RS) and Engenho Theatrical, from São Paulo (SP), seeking to establish the relation between artistic work, production mode and political action as a whole of today's political theater. And in such a way, it is sought to situate the nexus of this artistic performance as coming from the class consciousness in the contemporary theater. Thus, we treat the problematic of the Political Theater through the set of social relations that understands it, starting from the artistic productions of the groups. In the following discussion we articulate the theoretical debate in which these groups are involved in relation to aesthetic, historical and sociological thought combined with the historical and social description of the groups investigated. Based on the assumption that they are groups that propose to act through the theater with political positioning for and for the working class, we analyze the social determinations that reinforce the urgency to discuss and problematize the existence of the Political Theater as concept and practice of theater groups that act politically through their works and forms of aesthetic-political production.

Keywords: Political theater; Theater engaged; Theatrical production; Oi Nós Aqui Traveiz; Engenho Theatrical.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- O APARATO REPRESSOR	27
FIGURA 2 - CORTEJO AFRICANO	30
FIGURA 3: CORTEJO ITALIANO	32
FIGURA 4: CORO COMUNISTA.....	37
FIGURA 5: SEU GETÚLIO!.....	38
FIGURA 6: IANSÃ	40
FIGURA 7: O RETRÓGRADO E O NOVO	43
FIGURA 8: EUNUCOS	44
FIGURA 9: A ÁGUIA E O GORILA	47
FIGURA 10: TORTURA	49
FIGURA 11: ALN.....	50
FIGURA 12: ALAMEDA CARLOS MARIGHELLA.....	52
FIGURA 13: ORGANIZAÇÃO.....	55
FIGURA 14: AÇÃO POLÍTICA	80
FIGURA 15: GLOBO GOLPISTA	83
FIGURA 16: ÓI NÓIS ANARQUISTA.....	85
FIGURA 17: JAULA DE FERRO	92
FIGURA 18: OSSADA FORD	93
FIGURA 19: CANA DE AÇÚCAR	98
FIGURA 20: JESUÍTAS	100
FIGURA 21: COMBÉ	102
FIGURA 22: ZÉ FÊNIX.....	103
FIGURA 23: ITALIANO	105
FIGURA 24: GETÚLIO DA SILVA	107
FIGURA 25: VOTE.....	110
FIGURA 26: OPERETA	118
FIGURA 27: ESTRUTURA DO TEATRO MÓVEL.....	139
FIGURA 28: ENGENHO NO MTST	144
FIGURA 29: TEATRO DE GRUPO E O MST	153

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: TEMPO DE CIRCULAÇÃO DAS PEÇAS.....	65
GRÁFICO 2: PRODUÇÃO DE PEÇAS ENGENHO	125
GRÁFICO 3: TEMPO DE CIRCULAÇÃO DAS PEÇAS.....	126
GRÁFICO 4: PRODUÇÃO DE PEÇAS TEATRAIS DOS GRUPOS DE 1978 A 2016.	169

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: INTERVENÇÕES E PERFORMANCES	86
TABELA 2: EDIÇÕES DA LEI DE FOMENTO CONTEMPLADAS PELO ENGENHO TEATRAL.....	143

LISTA DE MAPAS

MAPA 1: CIRCUITO NACIONAL	66
MAPA 2: CIRCUITO INTERNACIONAL.....	67
MAPA 3: MAPA 3: TERREIRA DA TRIBO - SEDE DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ 1978-2018.....	76
MAPA 4: OFICINAS PELOS BAIROS DE PORTO ALEGRE	89
MAPA 5: CIRCULAÇÃO ENGENHO TEATRAL - TEATRO MÓVEL 1993-2018	137

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACET – Associação Cultural Engenho Teatral

ALN - Aliança de Libertação Nacional

CDC - Centro Desportivo e Cultural

CDM - Centro Desportivo Municipal

CIA - Agência Central de Inteligência

CMDCA - Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente

COHAB – Companhia Metropolitana de Habitação

CPC – Centro Popular de Cultura

CPT – Cooperativa Paulista de Teatro

CUT – Central Única dos Trabalhadores

DOPS - Departamento de Ordem Política e Social

MAM – Museu de Arte Moderna

MCP – Movimento de Cultura Popular de Pernambuco

PCB - Partido Comunista Brasileiro

POA – Porto Alegre

PT - Partido dos Trabalhadores

RDA - República Democrática Alemã

RS - Rio Grande do Sul

SATED – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões

SESC – Serviço Social do Comércio

SP – São Paulo

TUOV – Teatro União e Olho Vivo

URSS - União Soviética

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1:.....	27
O RITO TEATRAL E A DESOBEDIÊNCIA ESTÉTICO-POLÍTICA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ.....	27
1.1. OBRA ARTÍSTICA: O AMARGO SANTO DA PURIFICAÇÃO	28
1.2. PRODUÇÃO	55
1.2.1. PROCESSO CRIATIVO.....	56
1.2.2. PRODUÇÃO DO ESPAÇO	73
1.2.3. FORMAS DE FINANCIAMENTO	77
1.3. ATUAÇÃO POLÍTICA: POR UM TEATRO COM PEDRAS NAS VEIAS	80
CAPÍTULO 2:.....	92
DA KRISIS DO TRABALHO AO ENGENHO TEATRAL	92
2.1. OBRA ARTÍSTICA: OUTROS\$ 500 E A (DES)RITUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA NA OBRA DO ENGENHO TEATRAL.....	93
2.2. PRODUÇÃO	118
2.2.1. PROCESSO CRIATIVO.....	119
2.2.2. PRODUÇÃO DO ESPAÇO	135
2.2.3. FORMAS DE FINANCIAMENTO	142
2.3. ATUAÇÃO POLÍTICA	144
CAPÍTULO 3: UM TEATRO COM CONSCIÊNCIA DE CLASSE.....	153
3.1. OBRA	159
3.2. PRODUÇÃO	168
3.3. ATUAÇÃO POLÍTICA	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERÊNCIAS	181

INTRODUÇÃO

Na cidade de São Paulo um movimento de artistas intitulado “Trabalhadores da Cultura” surge em 2011 com a palavra de ordem: “Está na hora de perder a paciência”. Ocupam a sede da Funarte, ligada ao Ministério da Cultura, reivindicando verba para a produção cultural. Luiz Carlos Moreira, integrante do grupo Engenho Teatral¹ fez as seguintes questões para o movimento: “o que vocês querem? Verba? Querem que o Estado que representa os interesses do capital financie uma cultura que se nega a ser mercantilizada?”². Também Iná Camargo Costa³, referencial teórico para os grupos de teatro, questiona: “qual o papel do artista na construção de um processo que pode culminar num horizonte revolucionário?”. O movimento e as provocações feitas por Moreira e Costa e nos levaram a apreender nessa pesquisa como se desenvolve a atuação artística recente e problematizar o processo a partir dos seguintes problemas: desde quando artistas se veem como “trabalhadores”? Estes grupos artísticos não estão inseridos na lógica da mercadoria? Como sobrevivem e sob quais condições? Existe um pressuposto de transformação da realidade social na obra e na atividade desses grupos?

Diante dessas indagações, nos deparamos, em setembro de 2014, com o jornal argentino “El Territorio” e a matéria intitulada: “Fazer teatro é um ato político”⁴. O texto trata do grupo de teatro Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz⁵, do Rio Grande do Sul, e diz que “encenam arte nos bairros do Brasil como uma ferramenta de cidadania. Não tem diretor e elaboram em conjunto cada obra”. A matéria nos suscitou outras questões: qual o modo de produção que estes grupos teatrais realizam sua produção artística? O que realizam define uma produção de um teatro político de aspecto classista e revolucionário?

Grupos como *Engenho* e *Ói Nós* compõem o movimento de *teatro de grupo* que ocorre na atualidade do teatro brasileiro. Essa recente atuação política evoca com certa frequência os movimentos ocorridos na década de 1960 como o Teatro de Arena, Opinião, Teatro Oficina e CPCs (Centro de Cultura Popular). Inclusive, recentemente, vemos formas de reprodução do show Opinião, tanto por grupos teatrais de São Paulo como do Rio Grande do Sul. Movimentos como esse fizeram com que Sérgio de Carvalho, diretor da Cia do Latão, chamasse de “ciclos

¹ Doravante denominado apenas *Engenho*.

² Site: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/10/05/fazendo-arte-e-hora-de-perder-a-paciencia/>, acessado em 01/06/2018.

³ Ibidem.

⁴ Site: <http://www.elterritorio.com.ar/hacer-teatro-es-un-acto-politico-8557574963473598-et>, acessado em 01/06/2018.

⁵ Doravante denominado apenas *Ói Nós*.

de politização da atividade teatral”, ao referir-se à prática dessas ações em São Paulo. Ele enfatiza a ocorrência de três ciclos na história do teatro paulista: o primeiro “ciclo virtual” das décadas de 1920 e 1930, o qual o movimento modernista brasileiro fez parte, tendo como seus principais referenciais Antônio de Alcântara Machado, Oswald e Mário de Andrade. Mas ressalta que boa parte dos experimentos políticos “mais importantes” não foram para o palco; o segundo ciclo, segue do final dos anos de 1950 até o golpe de 1964 a partir da experiência do Teatro de Arena e CPC, tendo como os principais referenciais Vianinha, Augusto Boal, Guarnieri, entre outros. Enfatiza Carvalho que este foi o momento mais politizador do teatro brasileiro, em que concepções de Piscator e Brecht, bem como a prática do agitprop do CPC orientam uma produção artística com perspectiva coletiva e de transformação social; e o terceiro ciclo, que naquela ocasião ainda estava em curso, marcado pelo movimento Arte contra a barbárie (1998-2005). O qual se distingue dos demais, porque a busca nesse movimento se coloca, principalmente, em torno da disputa dos fundos públicos para fomento e promoção do teatro de grupo, que estava crescente naquele momento.

Para Carvalho (2001) esses são momentos em que “a produção artística mais experimental assume uma orientação crítica de sentido extra-estético”, a partir da reunião de experiências isoladas, “tomam posições coletivas diante de processos históricos” e aliam conteúdo de crítica social, pesquisa de novas concepções estéticas e fazem reflexões sobre o trabalho do artista. O que nos leva a identificar um novo ciclo político na história do teatro brasileiro, que tem seu marco no movimento de trabalhadores da cultura em 2011.

Na concepção de Carvalho (2011), a tomada de posições políticas e coletivas, implica também uma busca por um espectador que está fora do circuito tradicional de teatro, a classe trabalhadora e periférica. Com essa perspectiva, ocorreram outros movimentos históricos no teatro, com pressuposto popular e libertário, dos quais podemos destacar: o teatro anarquista no começo do século XX, ou ainda, o movimento de grupos teatrais da década de 1970, autodenominado Teatro Independente. Esse último se afastou do circuito comercial e central de teatro e deslocou-se para as periferias, que de acordo com Silvana Garcia (2004, p. 124), eles buscaram “produzir coletivamente, atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”. São grupos como: Teatro União e Olho Vivo (TUOV), Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Truques, Traquejos e Teatro, Galo de Briga e o Grupo Forja, este último tinha como base as estruturas do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. Também é do final desse período os grupos dos quais se debruça essa pesquisa *Ói*

Nóis Aqui Traveiz, da cidade de Porto Alegre / RS, e o *Apoena*, que se tornará depois *Engenho Teatral*, da cidade de São Paulo / SP.

O grupo do Rio Grande do Sul foi influenciado pelo teatro de Arena de Porto Alegre. Tivemos ainda outros movimentos com base na cultura popular como o MCP - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, ou ainda a influência dos CPCs em outros estados, como do núcleo gaúcho. Isso demonstra que houve uma generalização de uma atuação política e militante por todo o Brasil em vários momentos da história, e retira essa nuance do eixo Rio-São Paulo tão enfatizada nos discursos sobre teatro político.

Alexandre Matte (2008; 2012) ao olhar para esse movimento que se constitui a partir dos anos de 1970, mas principalmente dos anos 1980, o identificou como um trabalho realizado de modo coletivo e continuado que denominou por *teatro de grupo*⁶. Mas há também uma parcela desses grupos que enfatiza discursos e temáticas de cunho político e classista, tanto quanto buscam uma estética aliada às tais concepções. Para Matte (2008), o *teatro de grupo* abarca essa outra parcela, pois segundo ele o conceito tem como pressuposto principal o “processo de luta e de mobilização político-militante de parte da categoria teatral, organizada em coletivos” e diz que essa mobilização é oriunda,

[...] em grande medida, das lutas pela derrocada da censura, da derrubada da ditadura civil-militar e de todos os atos de arbítrio, dela decorrentes, que não foram poucos; da luta em prol da Anistia (1979); pela mobilização pelas Diretas Já! (1983-1984); pela organização e mobilização em prol da promulgação da Carta Magna (de 1988); pela participação no processo de eleição, por meio do voto direto para eleger o presidente da República (1989). O amplo espectro de lutas do qual participaram, sobretudo os sujeitos mais politizados, acabou por contaminar também muitos artistas. Desse modo, muitos artistas sentiram-se obrigados a sair da confortabilidade das salas de ensaio e a buscar um “palco muito maior” (MATTE, 2012, p. 179).

A inserção dos grupos nessas lutas políticas verificadas por Matte (2012) demonstra a luta pelo Estado de Direito, no movimento que segue até a constituinte, pela reabertura dos processos e direitos políticos no país. No entanto, esse movimento que segue após o episódio de 1964, tendo em vista que a movimentação popular é restringida devido à ditadura imposta, quem não foi assassinado ficou na ilegalidade, o que levou a uma mudança nas formas de luta política inclusive no campo da linguagem como é o caso do teatro. Maria Elisa Cevalco (2012, p. 146) diz que, em decorrência de um processo contrarrevolucionário, os coletivos que tinham por base a crítica ao capitalismo buscaram experiências estéticas diferentes de contestação

⁶ Sobre o Teatro de Grupo consultar: MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. Revista Baleia na Rede – Estudos em Arte e Sociedade. Vol. 9, n. 1, 2012. Ver também, *A produção teatral paulistana dos anos 1980 - r(ab)iscando com faca o chão da História: tempo de contar os (pré)juízos em percurso de andança*. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Departamento de História Social/ USP, 2008.

política em relação ao período anterior a 1964, de modo que a atuação artística se perde em radicalidade e torna-se “rebelde”, mas “longe de reivindicar a mudança das relações de propriedade, aponta para uma versão localizada de política, ligada à liberação dos costumes, uma liberação do corpo e do desejo, mais do que das massas oprimidas”. Também Iná Camargo Costa (2008, p. 14) analisa que, por um lado, as lutas pelas liberdades de expressão e pela redemocratização eram necessárias, por outro, fez perder a conotação de uma arte classista engajada na luta dos trabalhadores que foram referências para essa produção teatral no começo da década de 1960. De modo que o que se verificou foi a luta no sentido da própria atuação artística, contra a censura política e a busca pela profissionalização.

Esse aspecto classista mencionado por Costa (2008) aponta, principalmente para a atuação do CPC, em que estavam arraigadas em propostas de transformação social com base na luta popular. O que faz sentido quando grupos engajados na luta artística dirigem processos de conscientização política, dado que tinham como referência as revoluções que fermentavam o espírito revolucionário. Mas, no momento seguinte, considerado a derrota da esquerda no âmbito político, não somente a forma estética se modifica, mas também a perspectiva da transformação societária que não mais está ligada ao socialismo histórico.

Nesse sentido, a definição de *teatro de grupo* evidenciado por Matte pode remeter à atuação política dos grupos artísticos com base na luta democrática, visando principalmente a ampliação de seus direitos. Mas ela se torna limitada para abarcar grupos artísticos militantes e engajados na luta de classes, assim como constatou Thiago Aoki (2017) em seu trabalho *Existência e Resistência: o teatro militante paulistano*, no qual argumenta que nem todos os grupos que se organizam como *teatro de grupo* podem ser considerados exemplos de teatro militante. Para ele, o aspecto do trabalho coletivo está na base da forma de produção desses grupos, mas não estão, necessariamente, com uma posição política consciente que implica a produção artística *para e/ou com* os trabalhadores.

No Brasil, a experiência do CPC da UNE, um dos referenciais dessa produção artística e ligado a luta de classes, se verifica em sua atuação que teve em Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, um dos seus principais representantes da defesa de “um teatro com função ética, que conquistasse posições para a autodeterminação da sociedade e sua superação revolucionária” (TOLEDO, 2016, p. 219). Nesse sentido, Vianinha chama atenção para o fato de que não somente a produção da obra deve se propor a transformação societária, mas também a sua produção e a sua ação com as camadas revolucionárias diante dos contextos políticos e sociais,

estabelecendo assim um teatro de ação e não um teatro inconformado tal qual considerou ter ocorrido com o Teatro de Arena⁷.

Entretanto, Fredric Jameson (1994) analisou que tais intencionalidades políticas na produção artística demonstram uma tentativa de relacionar “luta de classes e produção cultural”, mas tal concepção não é imediata, pois argumenta que “não se reinventa um acesso à arte política e à produção cultural autêntica crivando o discurso artístico individual com signos políticos e de classe”, mas que é do processo concreto da luta de classe e o desenvolvimento dessa consciência que pode formar um “grupo novo e orgânico” e de tal modo abrir o “caminho na atomização reificada da vida social capitalista” (JAMESON, 1994, p.15).

Desta maneira, Jameson (1994) acredita que a arte política constitui um problema hoje, o que ele argumenta é que a “criação cultural autêntica depende, para sua existência da vida coletiva autêntica, da vitalidade do grupo social ‘orgânico’”, mas o capitalismo “dissolve todo o tecido social coeso” necessário para outra forma artística, ao passo que ele chega a concordar com Adorno nos termos em que “não é um tempo para arte política, mas a política migrou para a arte autônoma, e em nenhum lugar isso é mais exato quanto ela parece estar politicamente morta” (JAMESON, 1994, p.14).

A tese de Jameson (1994) nos leva a outra questão: se a arte política não pode se realizar devido a esses elementos em que o capitalismo é o ponto nevrálgico limitador de seu desenvolvimento, então o que significam as produções artísticas recentes e atuação dos grupos Ói Nós e Engenho? O que podemos dizer sobre essa efervescência artística política verificada nos últimos anos com mais ênfase em São Paulo, o que inclusive tem sido tema de diversas teses e dissertações? Não seria também o processo de desenvolvimento do capitalismo, no movimento de suas contradições, um propulsor desse tipo de produção artística? Não estariam esses grupos abrindo “o caminho da atomização reificada”? Não viria da própria contradição a possibilidade de superação?

Com tais problemáticas, essa pesquisa teve como objetivo analisar as produções dos grupos Ói Nós e Engenho e suas respectivas intencionalidades políticas para responder às questões já citadas acima, identificando a produção desse teatro político como mediador de processos de transformação histórica e social. Enquanto o primeiro traz em seu bojo uma experiência pautada em um ativismo político-social, como assinala Paulo Flores (integrante fundador do grupo), no qual o teatro desejado pelos componentes do grupo em sua origem era

⁷ Sobre a crítica do Vianinha ao teatro de arena ver: LITS. Peças do CPC: Oduvaldo Vianna Filho, SP: Expressão Popular, 2016.

um que “pudesse ser um instrumento de combate dentro daquele momento da sociedade, nos anos de 1970, em plena ditadura militar, a luta pela democratização” (SANTOS, 2005, p. 249). O segundo, com Luiz Carlos Moreira (fundador e diretor do grupo), entende que a concretização de mudanças e transformações sociais é dada ao “sujeito histórico e ser responsável pela produção de riqueza e pela geração de valor”⁸, a classe trabalhadora, e foi para este que o grupo fez a opção de produzir seu teatro.

A escolha desses grupos se deve à sua origem, intencionalidade política e permanência no cenário artístico ao longo de quatro décadas, sendo que são referências artísticas e políticas para os movimentos teatrais em suas cidades. No que concerne a sua origem, ambos os grupos nascem ao final da década de 1970 e buscam com o teatro um instrumento social de combate e conscientização frente às formas de opressão, o que faz apresentar ao público, em suas produções artísticas, elementos de crítica ao capitalismo e às estruturas de poder, de tal maneira assumem em seus discursos uma aproximação teórica em relação ao anarquismo, no caso do grupo de Porto Alegre, e concepções mais próxima ao marxismo, no caso do grupo de São Paulo.

Para identificar suas posições estético-políticas analisamos as obras artísticas *O Amargo Santo da Purificação* (2008) do *Ói Nós*, que retrata a trajetória do revolucionário Carlos Marighella a partir de um espetáculo de rua; e *Outro\$ 500* (2008) do *Engenho*, que aborda a história do Brasil desde seu “descobrimento”, a partir dos ciclos econômicos, evidenciando os níveis de exploração, dominação e racionalização que estão no cerne da sociedade do capital. Para análise das obras perpassamos o referencial de tempo, espaço e sujeito, evidenciando as concepções estéticas e as potencialidades de desvelar a realidade concreta e contribuir como mediador no processo de transformação da consciência de classe.

Nesta pesquisa partimos da compreensão de que analisar as formas de produção artística e cultural de uma determinada época pode nos levar a compreender a base social em que ela estava assentada, tanto quanto, identificar os conflitos sociais existentes e a sua correlação com o momento presente. Tal como salienta Henri Lefebvre (1991),

O estudo da atividade criadora (da produção no sentido mais amplo) conduz a análise da re-produção, isto é, das condições em que as atividades produtoras de objetos ou de obras se re-produzem elas mesmas, re-começam, re-tomam seus elos constitutivos ou, ao contrário, se transformam por modificações graduais ou por saltos. (LEFEBVRE, 1991, p. 24).

⁸ Entrevista cedida a Alexandre Matte em 2006, e que se mantém em seu arquivo pessoal.

Pois entendemos que o processo artístico e cultural de uma sociedade não está separado de sua base social e material, ao contrário, a produção social da vida corresponde a “formas sociais determinadas de consciência” Marx (2008). Desta maneira, apreendemos que a arte nos possibilita uma reflexão crítica e histórica sobre a sociedade, revela em sua própria atividade os modos de produção e organização societária, e ainda quando de uma arte engajada e militante, que pode contribuir no processo de conscientização e emancipação humana ao buscar o desvelamento das formas de dominação, exploração, opressão e o combate às ideologias burguesas.

O referencial metodológico adotado parte da analítica marxiana em que “a investigação tem de apoderar-se da matéria, em seus pormenores, de analisar suas diferentes formas de desenvolvimento, e de perquirir a conexão íntima que há entre elas” (MARX, 1971, p. 16). Tal concepção apresenta o concreto enquanto síntese de múltiplas determinações, unidade do diverso, em outras palavras, conjunto de relações sociais como síntese que permite apreender o movimento desse concreto pelo pensamento, para se chegar ao concreto pensado. Desta maneira, entendemos o concreto como “a formação ideal – em sua consistência auto significativa” no qual compreende: “toda a grade de vetores que o conformam, tanto positivos como negativos: o conjunto de suas afirmações, conexões e suficiências, como também as eventuais lacunas e incongruências que o perfaçam” (CHASIN, 2009, p. 25).

Nesse sentido, buscamos analisar os grupos e suas produções artísticas levando em consideração as transformações histórico-sociais em que não somente o objeto de nosso estudo é transformado, mas também o conjunto societário, assim busco apreender e explicar a obra estabelecendo uma relação intrínseca e espiral do objeto mediada por suas contradições sociais.

No processo de investigação, realizamos o levantamento de materiais e dados histórico-sociais referente aos grupos; visitas de campo e observação das atividades e organização; entrevistas e conversas com integrantes. A análise do material levantado, tanto nas entrevistas como na pesquisa bibliográfica se deu inicialmente por uma abordagem cronológica a partir de fotos, vídeos e pela observação que se realizou em visitas às sedes; participação das principais atividades dos grupos como: espetáculos, ações políticas, debates e oficinas, nas quais visou compreender a atuação dos grupos, o modo como se organizam e a sua relação com outros grupos e comunidade local. As entrevistas propiciaram um amplo material de pesquisa juntamente com um arcabouço de teses, dissertações e monografias sobre os grupos.

Para análise da encenação *O Amargo Santo da Purificação* no caso do *Ói Nós*, foi possível assistir em agosto de 2016 quando o grupo esteve em São Paulo e fizeram três dias de

apresentações na Praça da República. Também podemos encontrá-los mais uma vez em São Paulo em agosto de 2017, dessa vez com o espetáculo *Caliban: A tempestade* de Augusto Boal, sendo que em abril deste mesmo ano visitamos a sede do *Ói Nós* em Porto Alegre, onde produzimos dezenove entrevistas com integrantes do grupo e alunos. Participamos do seminário promovido por eles e das apresentações no bairro da Restinga, periferia de Porto Alegre.

Em relação ao grupo de São Paulo, devido sua paralisação desde o início dessa pesquisa, não foi possível assistir suas encenações nesse processo, contando apenas com a memória da pesquisadora de ter acompanhado o grupo entre 2004 e 2016, bem como com os suportes audiovisuais, fotográficos e das entrevistas com os integrantes e ex-integrantes do grupo, alcançando um total de nove entrevistas.

A sistematização dos materiais foi enumerada inicialmente conforme data e ano. Na sequência, levantamos os seguintes itens: patrocinadores, divisão dos papéis dos integrantes, rotatividade de atores ao longo dos anos como na peça *O Amargo Santo da Purificação* e os novos elementos apresentados pelos grupos nos discursos dos materiais produzidos.

A análise das obras artísticas teve como base a encenação e a concepção estética dos grupos, que teve como suporte o roteiro de cena do *Amargo Santo* e o texto dramaturgicamente de *Outro\$ 500*, bem como os registros audiovisuais e fotográficos dos grupos. Por isso segue um conjunto de fotografias ao longo dos primeiros itens nos dois capítulos, porque entendemos que se trata de um meio para conduzir o leitor a compreensão da obra. Ainda abordamos a composição cênica das peças teatrais, figurino, cenário, adereços, construção dos personagens, identificando a função que cumprem em cena.

Essa pesquisa enfrentou dois problemas no sentido da apreensão da produção desses grupos, uma vez que são retratados, no caso do *Ói Nós*, com enfoque por sua forma estética e pelo desenvolvimento do trabalho do ator, concepção que é apreendida como "pós-moderna" na maioria dos textos analisados. Com exceção de um ou outro trabalho que observam seus modos de produção e a sua posição política na sociedade de classes, com maior notoriedade os trabalhos: *A utopia em ação* de Rafael Vecchio (2007) e, *Atuadores da Paixão* de Sandra Alencar (1997). No caso do *Engenho*, as teses e trabalhos produzidos remetem a importância do grupo em sua atuação política e militante no que concerne a proposição e escrita da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo, bem como do seu teatro móvel. No que tange a produção estética e artística, bem como da forma de organização do grupo, pouquíssimas fontes puderam auxiliar. O trabalho: *A produção teatral paulistana dos anos 1980- R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança* de Alexandre Matte

(2008), até o momento é o que melhor expõe a constituição do Engenho em seus vários níveis de relação e existência.

De tal modo que essa pesquisa buscou ampliar as perspectivas teóricas e aprofundar alguns níveis de relação da produção desses grupos, entendendo a arte, o processo criativo e a ação política como parte inerente da produção desses grupos no tempo e espaço social em que estão inseridos.

Assim, na exposição do texto buscamos articular o debate teórico em que estão envolvidos esses grupos no tocante ao pensamento estético, histórico e sociológico, combinando com a descrição histórica e social dos grupos investigados.

Partindo do pressuposto de que são grupos que se propõem a atuar através do teatro com posicionamento político *pela e para* a classe trabalhadora, algumas questões foram levantadas e orientaram essa pesquisa: primeiro, qual a forma estética que produzem? Segundo, quais relações de trabalho foram estabelecidas para produzir suas peças teatrais? Terceiro, como se dá a produção dos meios objetivos para manutenção do grupo e como isso interfere na sua forma de trabalho e posicionamento político? E, por último como a *atividade criadora*, no conjunto da *obra artística* e como a atuação política têm contribuído como mediador dos processos de desvelamento da realidade e transformação societária?

Chegamos em três condições da lógica de produção desses grupos e que estruturam os dois primeiros capítulos: o primeiro, relacionado ao conjunto da obra artística (forma – conteúdo – intenção), o segundo, *modo de produção e*, o terceiro e último, diz respeito a *ação política* no conjunto das relações sociais em que estão inseridos.

O primeiro capítulo chamado O Rito Teatral e a desobediência estético-política da tribo de atores Ói Nós Aqui Traveiz inicia com a análise de sua obra artística: *O Amargo Santo da Purificação*, apresenta os elementos históricos e sociais que fundamentaram a criação artística. Chama a atenção sobre a concepção estética do grupo e o combate ideológico que protagonizam através da obra. O segundo item sobre a produção trata do processo criativo, as formas de organização encontradas pelo grupo, com base na autogestão, a relação com o espaço e com a gestão da prefeitura de Porto Alegre, e se atenta para as questões financeiras e de circulação do grupo no circuito nacional e internacional. O terceiro e último item aborda o posicionamento político do Ói Nós desde a busca pela concepção estética, sua atuação com a escola de teatro e as oficinas pelos bairros populares, e de sua atuação junto aos movimentos sociais organizados e de referência política e estética para os grupos no Rio Grande do Sul.

O segundo capítulo, chamado "Da Krisis do Trabalho ao Engenho Teatral", perpassa a

dinâmica do Engenho Teatral desde os seus elementos constitutivos, concepções de forma e conteúdo e o significado dessa posição na trajetória do grupo. De modo que semelhante ao primeiro capítulo, mas considerando a especificidade do grupo, retratamos no primeiro item a obra artística do Engenho: Outro\$ 500 e a (des)ritualização da história na obra do engenho, levantando os itens que fundamentam a perspectiva teórica e estética da peça. O segundo item desenvolve os processos de produção, as formas de organização a partir do processo criativo. Levanta suas contradições e a busca de superação da condição do grupo ante a sociedade capitalista. Perpassamos a relação com a ocupação dos espaços, a produção do teatro móvel do grupo e sua circulação pela periferia na década de 1990. O terceiro e último item analisa a atuação política desde os pressupostos artísticos à atuação militante do grupo junto com outros coletivos e movimentos sociais.

O terceiro capítulo, intitulado "Um Teatro com Consciência de classe" apresenta em traços gerais a discussão sobre a atuação artística na relação com a consciência de classe. Problematisa os pressupostos de uma arte política autêntica com base na eclosão artística da revolução soviética e relaciona os grupos numa abordagem estética, de produção e atuação artística que elevam a categoria de um teatro com consciência de classe. Sendo que o primeiro item sobre a obra destaca a relação do tempo, espaço e sujeito na condição das obras analisadas nessa dissertação. No segundo item foca os aspectos relacionados à divisão do trabalho e o significado dessa produção como valor de uso. E no terceiro e último item, retoma a ação política e o aspecto da consciência produzida e vivenciada pelos grupos.

CAPITULO 1:
O RITO TEATRAL E A DESOEDIÊNCIA ESTÉTICO-POLÍTICA DA TRIBO DE
ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

FIGURA 1: O APARATO REPRESSOR



Foto: Cisco Vasques, Arquivo Tribo Ói Nós Aqui Traveiz, São Paulo 2010.

1.1. OBRA ARTÍSTICA: O AMARGO SANTO DA PURIFICAÇÃO

Entre os anos de 2008 a 2016 o mesmo som de uma sirene seguida da passagem de um carro alegórico ressoa nas ruas dos estados brasileiros, no qual anuncia a instauração de uma ditadura militar no Brasil. Trata-se de uma das cenas do espetáculo teatral de rua “*O Amargo Santo da Purificação – Uma visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*” do grupo Ói Nós.

O carro alegórico metálico representa os tanques do exército militar que fecharam o Congresso Nacional em 1 de abril de 1964 em Brasília, através de um golpe realizado por forças da direita conservadora que colocaram o país num estado de exceção e retrocessos políticos e democráticos. A alegoria leva um guindaste no centro do carro e rodas de ferro nas laterais que serão utilizadas como instrumentos de tortura. Além disso, traz também uma caixa metálica representando os arquivos do porão do DOPs (Departamento de Ordem Política e Social) e ainda duas figuras de poder: um estadunidense com terno branco e uma máscara de águia, e outra, um comandante do exército com uma vestimenta cinza de aspecto empoeirado e com uma máscara de gorila. Este último, coordena a marcha do exército de gorilas que segue na frente do carro.

A águia se tornou símbolo do imperialismo estadunidense, que financiou o aparato militar para a instauração da ditadura no Brasil e na América Latina.⁹ No Brasil, o golpe de 1964 se origina de uma série de sucessão de eventos que vinham ocorrendo desde a década de 1930, ao criar um momento catártico na história do país, com o discurso de se tratar de uma “revolução” e contra a “ameaça comunista”. No caso da encenação a ameaça é representada pelo guerrilheiro comunista Carlos Marighella, que tem sua história de vida, paixão e morte narradas no espetáculo, explorando diferentes momentos políticos do Brasil.

A encenação tem como base a mitologia dos orixás e a cultura afro-brasileira. A mudança de um ato a outro é marcada pela representação dos rituais de passagem de nascimento, maturidade e morte. O primeiro ato apresenta Marighella na juventude, a vivência com a cultura regional baiana, os sonhos, amores e engajamento político com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). No segundo ato, mais curto, a ação advém do engajamento do personagem na luta armada contra o golpe militar até o momento de sua morte, em que a matéria

⁹ Sobre a Ditadura Militar e a influência dos Estados Unidos nos países da América Latina, ver: Fernandes, Florestan. Poder e Contrapoder na América Latina, Ed. Hucitec. 1987.

física de Marighella não existe mais, o que permanece é o seu espírito de combate, resistência e esperança para transformação social o que configura o epílogo da peça.

Partindo dessa narrativa, buscamos compreender o desenvolvimento da peça e o que faz com que ela se caracterize como exemplo de teatro político, considerando os seguintes elementos: conteúdo, proposição estética, intenção do grupo e, principalmente, a potencialidade de desvendamento das relações de opressão na sociedade brasileira através dos elos constitutivos de tempo, espaço e sujeito na obra.

I

Assistimos *O Amargo Santo da Purificação* iniciar com a chegada de dois cortejos, com aproximadamente dez pessoas cada. Eles vêm de extremidades opostas ao encontro um do outro, o que ocorre no centro da área delimitada para a encenação na Praça da República em São Paulo¹⁰. Ambos anunciam a temática da peça: de um lado, referências à África, do outro, traços da cultura italiana, o que configura o movimento da contradição e genealogia de Marighella. A encenação apresenta, desde o seu início, as bases cênicas inspiradas na concepção do barroco. Os cortejos chegam em forma de procissão, seus integrantes portando máscaras e figurinos que se assemelham as festividades religiosas populares. Conforme balizou Mikhail Bakhtin (2009, p. 4) ao tratar do barroco na Idade média e no Renascimento, os cortejos remetem aos festejos públicos nos quais se “exibiam gigantes, anões, monstros, e animais sábios”.

No cortejo africano, os atores portam vestes com as cores dos orixás acrescidos de máscaras. Realizam movimentos coreografados que aludem aos navios negreiros que aportaram na Bahia. No cortejo, a presença de uma atriz sobre perna de pau com uma vara na mão com fitilhos, representa o Orixá Iemanjá¹¹, símbolo religioso de maternidade, proteção e resistência dos povos que vinham escravizados.

¹⁰ A análise da encenação toma como base as apresentações realizadas nos dias 15 e 16 de agosto de 2016 na Praça da República. No entanto, as encenações têm sido acompanhadas pela pesquisadora desde 2010, quando da apresentação do grupo realizada na Praça da Sé e no Parque do Rodeio na Cidade Tiradentes, em 2014, todas na cidade de São Paulo.

¹¹ Segundo Reginaldo Prandi, em seu livro *Mitologia dos Orixás*, Iemanjá recebeu de seu pai uma poção para protege-la dos perigos. “Quando cresceu, ela se casou com Oduduwá e teve dez filhos. Seus seios se tornaram grandes e fartos devido à amamentação, o que gerou a ela grande vergonha. Iemanjá deixou Oduduwá e casou-se com o rei Okerê. [...] que se referiu aos seios de Iemanjá grosseiramente, e fez com que ela fugisse. Para escapar da perseguição de Okerê, Iemanjá fez uso da poção dada por seu pai. Assim, ela se transformou em um rio que encontra o mar. Para recuperar sua esposa, Okerê decidiu interferir no curso do rio ao se transformar em uma montanha. Iemanjá, com a ajuda de seu filho Xangô, abriu passagem entre os vales criados por Okerê, e conseguiu seguir seu caminho, tornando-se a Rainha do Mar”. (PRANDI, 1998).

FIGURA 21: CORTEJO AFRICANO



Foto: Renata Eleutério, São Paulo, 2016.

No cortejo, os atores vêm tocando tambores e cantando uma canção cuja melodia se remete ao hino nacional da África do Sul.

África da tua cor.
Coração rubro em sol.
Púrpuras planícies, selvas, savanas, mar de nações, voz de tambor.
África sem jugo de nenhum dominador seja de que cor.
África livre de qualquer rancor seja onde for.
Um general aqui está, Chegou pra comandar.
Inglês branco, Senhor!
Canhão forte, Senhor!
Escoteiro, Senhor! Seu valor!
(ÓI NÓIS, 2008)

Na canção, a frase “África sem jugo de nenhum dominador seja de que cor”, nos faz analisar a relação dos Haussás, povos originários do Sudão da África, da qual é oriunda a avó materna de Marighella. Segundo Clóvis Moura (1981), foram “líderes incontestáveis das lutas dos escravos na Capital baiana: eram povos já experimentados militarmente no continente negro” e estiveram presentes até em Palmares, onde o movimento era predominantemente Banto, como destaca Moura: “encontramos um mouro de capacidade militar superior aos demais, construindo o sistema de defesa palmarino e industriando os ex-escravos na arte da guerra” (MOURA, 1981, p. 241). Os Haussás¹², assim como os Nagôs, foram considerados povos guerreiros e responsáveis pelo ciclo de lutas que vão de 1806 até 1844. Não por acaso, o

¹² Também identificado como “huassás” por Gennari.

sistema imperial passou à “destruição sistemática dos quilombos” e à “repressão das manifestações culturais de origem africana, como os batuques” (GENNARI, 2011, p. 97), por entender que fomentavam a união dos escravos e a sua insurgência. Assim, mesmo com as derrotas, os movimentos insurrecionais continuaram com gritos de “Liberdade” e “Morte aos Brancos!”, conforme analisou GENNARI (2011). A organização desses povos em Quilombos, sua luta e resistência por liberdade¹³, mesmo não tendo os resultados esperados, obstaculizou a acumulação desenfreada dos donos de engenho.

No espetáculo do *Ói Nóis*, a referência às manifestações culturais herdadas dos povos africanos no Brasil, seja àquela, presente na indumentária, nas expressões corporais, cantorias e/ou formas de luta que são recriadas em cena, principalmente na representação dos orixás com Marighella e Clara Sharf (esposa de Marighella), são elementos que demonstram a origem e formação de Marighella. Assim como o cortejo italiano que traz a referência de seu pai, operário e oriundo da região de Emília-Romagna.

No cortejo italiano, a utilização da meia máscara que faz referência aos personagens da comédia dell’arte representam a vinda dos italianos ao Brasil. Os atores realizam uma coreografia entre casais e cantam a música “La Lega”¹⁴ (A Liga ou união de trabalhadores), canção de protesto político e social italiana, e tem como recursos musicais o som de gaita, pandeiro meia-lua e violão. Segundo Stefano Pivato (2005), esta música foi produzida pelos “produtores de arroz do Vale do Pó, e pode ser considerada símbolo da revolução dos trabalhadores agrícolas contra seus patrões no final do século XIX” e igualmente, marca a criação dos sindicatos, assim vemos na letra da canção:

Oh! Li, oli olá! E la lega crescerá
E noialtri lavoratori, E noialtri lavoratori.
Oh! Li, oli olá! E la lega crescerá
E noialtri lavoratori, voglian la libertà.
(PIVATO, 2005)

Nos versos desta estrofe temos a exaltação da união dos trabalhadores e a busca por liberdade: “Olé, olé olá! E a liga crescerá; E nós trabalhadores, e os outros trabalhadores. Olé, olé olá! E a liga crescerá; E nós trabalhadores, e os outros trabalhadores, querendo liberdade”.

¹³ De acordo com Moura, além das “causas particulares e específicas da Bahia, agravava-se a crise geral do País. Havia uma conjuntura que favorecia as lutas contra o governo. Os ‘Farrapos’ levantavam-se no Rio Grande do Sul (1835); em Pernambuco os escravos levantavam-se nas fazendas, assassinando feitores; no Pará, em 1833, os Cabanos revoltaram-se contra a prepotência imperial. Na época em que se verificaram as revoltas dos escravos baianos, no Leão do Norte já estavam sendo aglutinadas as forças que liderariam a Revolução Praieira. A Balaiada, no Maranhão, em 1838, será uma continuação desse estado geral de coisas. A situação era favorável as insurreições e os escravos souberam aproveitá-la” (MOURA, 1981, p. 137).

¹⁴ A música La Lega, também esteve no filme *1900* de Bernardo Bertolucci. Sobre a música veja também: Vettori, Giuseppe. *Canzoni italiane di protesta 1794 - 1974*, Roma, Newton Compton, 1975.

Pivato (2005) ao examinar a letra da cantoria e suas formas, indicou a existência de diferente versão, em que “socialistas” aparece no lugar de “trabalhadores”. Outro aspecto que se apresenta nessa canção é a integração e luta das mulheres na Liga: “[...] Sebben che siamo donne, Paura non abbiamo. Abbiám delle belle buone lingue, E ben ci defendiamo. [...] Per amor dei nostri figli, In lega ci mettiamo” (PIVATO, 2005). Nesta estrofe, há referência de que: “Se somos mulheres, medo, não temos. Nós temos belas línguas boas; E nos defendemos bem. Por amor aos nossos filhos, Na Liga nos metemos”. Ainda para Pivato (2005), outra versão também foi cantada ao dizer que “por amor aos nossos filhos, socialismo que queremos”. Da associação de trabalhadores por “causa” e por “amor” aos filhos, o que temos na letra dessa canção é o entendimento da necessidade de organização e união dos produtores para alcançar a liberdade.

FIGURA 3: CORTEJO ITALIANO



Foto: Renata Eleutério, São Paulo, 2016.

No Brasil, a integração dos italianos na “sociedade brasileira” ocorreu de modo distinto em relação aos povos africanos que vieram escravizados para o Brasil. Enquanto os primeiros, foram integrados e aceitos, os segundos são, até os dias atuais, discriminados ostensiva, radical e cotidianamente por sua condição racial. No *Amargo Santo*, as duas formas de organização e luta são a síntese do ser social que constituiu Marighella. Em cena a composição de imagens distinguem as características e o contexto em que cada grupo social chegou ao Brasil.

No centro da praça, o cortejo africano passa por dentro do cortejo italiano e Iemanjá marca o encontro do “rio com o mar”, o pai e mãe de Marighella. Há a construção de um rito de acasalamento, criação e nascimento a partir de partituras corporais¹⁵ e musicais. O coro circunscreve as condições do nascimento de uma criança, diante de um parto em circunstâncias de miséria e pobreza. Assim, a poesia cantada diz que quando uma criança “não morre dos sete dias, vai um dia pro batismo e por sorte recebe um nome” que exprime a persistência pela vida, o seu destino, deste modo questiona o Coro Africano:

CORO AFRICANO: Aí Brasil, vai ser João ou Maria. Vai ser José ou das Dores. Vai ser de Deus, Jesus ou dos Santos.

CORO ITALIANO: Ou ou ou serão Carlos. Carlos que nunca foram. E serão assim brasileiros, brasileiros como tantos.

COROS ITALIANOS E AFRICANOS: *Vai Carlos, ser Marighella na vida!*
(ÓI NÓIS, 2008)

Entra em cena Marighella que é apresentado ao público como Xangô, orixá da força e da justiça, que recebe de Iemanjá um colar de búzios, uma guia como símbolo de proteção e de sua ancestralidade¹⁶. Ao ritmo do afoxé, arranjo que foi feito para a poesia *Canto para Atabaque*, vemos ser narrada em uma espécie de ritual festivo de nascimento,

Cavalo-marinho dançando, dançando.
O boi requebrando, o boi está morrendo, o boi levantando.
Éi Brasil africano! Minha avó era negra Haussá.
Ela veio foi da África. Num navio negreiro
Meu pai veio foi da Itália, operário imigrante
O Brasil é mestiço. Mistura de Índio, de Negro, de Branco.
Bum qui bum rum! Qui bum rum! Bum! Bum!
Ei bum qui bum rum! Qui bum rum! Bum! Bumba!
Quem fez o Brasil foi o trabalho de negro, de escravo, de escrava.
Com banzo, sem banzo, mas lá na senzala o filão do Brasil
Veio de lá foi da África
Ei Lu! Qui lu lu! Qui lu lu! Lumumba!
(ÓI NÓIS, 2008)

A poesia retoma a genealogia histórica do personagem, remete aos seus ancestrais e também a cultura, o trabalho produzido por eles e as condições objetivas de vida, das relações

¹⁵ Patrice Pavis define partitura e subpartitura a partir de Stanislávski ao dizer que: “o ator é estimulado a fixar seus movimentos, ações, pensamentos e imagens por meio de uma subpartitura que facilite sua localização no espaço-tempo e com base na ‘linha contínua da ação’” nesse caso, “a soma das partituras visíveis dos diferentes atores torna-se a partitura global da encenação, da qual o diretor se serve como de um organograma do conjunto, sempre flutuante, porém sempre mais estável, do espetáculo em devir. Ao detalhar pouco a pouco a partitura global, o diretor convida seus atores para afinar e integrar suas subpartituras individuais. [...] A encenação é frequentemente comparada a uma composição no espaço e no tempo, a uma partitura que agrupa o conjunto dos materiais, a uma interpretação individual dos atores” (PAVIS, 1999, p. 99). Nesse caso a atribuição de partitura corporal se refere a uma composição de movimentos dos atores que vão formar a cena, gerando uma “metáfora musical” o que de acordo com Meierhold, não se trata de um “espetáculo no qual se toca música ou se canta constantemente atrás do palco; é um espetáculo com partitura rítmica precisa, um espetáculo no qual o tempo é organizado com rigor” (MEIERHOLD, In, PAVIS, 1999, p. 100).

¹⁶ Para os povos africanos, os ancestrais são símbolos do passado, de herança e proteção.

de escravização, exploração, dominação e de sua luta por *liberdade* em seus vários aspectos. Esse é o tema que orienta todo o enredo da peça.

O nascimento de Marighella, como apresentado nesse prólogo, inter-relaciona distintas determinações de sua constituição enquanto ser social. Entretanto, leva também a uma interpretação teleológica do destino do personagem, uma vez que seus antepassados são representados como sinônimo de luta e resistência, a caracterização mítica de Xangô dada a Marighella lhe confere uma condição inerente no que concerne o seu engajamento político, tratado não somente como um legado, mas como uma determinação à sua vida. Walter Benjamin (1984, p. 90), em seu estudo sobre o drama barroco alemão, diz que “nem o monarca, nem os mártires escapam à imanência. A hipérbole teológica é acompanhada por uma argumentação cosmológica familiar”, de tal modo que o exagero imanente expresso pelo “herói do drama”, muitas vezes figurado pelo “príncipe”, tende a aparecer como “um herói de um triunfo antigo”, associado a seres divinos e glorificado por personagens terrestres e celestiais. Assim, como vemos no caso do *Amargo Santo*, ao recuperar a formação genealógica de Marighella e a sua figuração mítica em Xangô, configura-se seu destino marcado pelos mesmos elementos de resistência e luta que são atenuados no prólogo.

Todavia, há uma contradição na construção desse personagem, uma vez que, de um lado, ele é apresentado como síntese de uma formação social, cujas referências estariam nos seus antepassados, da cultura vivenciada por ele, de sua classe social e posicionamento político. Por outro lado, a figura mítica, constitui suas bases já estruturadas, idealizadas, o que não possibilitaria sua transformação ao longo da história¹⁷, somente a sua transcendência. Partindo do pressuposto da análise feita por Benjamin, em relação ao barroco, do príncipe divinizado, nesse caso Marighella teria que realizar o legado deixado, isso independente de suas condições históricas e sociais, o que implica a essencialização deste indivíduo e a correspondência mútua entre o homem e o mito.

A narrativa aborda o destino de um homem através de suas próprias poesias, como uma espécie de auto narrativa, ou ainda, autobiografia encenada, o espetáculo “encontra na biografia do personagem uma plataforma para a celebração da cultura popular”, afirma Valmir Santos (2012, p. 247) e argumenta ainda que,

É antológica a forma como esses atores reconstituem a linha cronológica, os momentos históricos cruciais nos planos pessoal e coletivo. Concebe-se de forma didática, na melhor acepção, uma evolução dos fatos e afetos em torno da figura de Marighella. A transposição do documento para a cena (documento entendido como

¹⁷ Nesta dissertação, considera-se os mitos como formas estruturais que compõem a figura de linguagem abordada na encenação teatral, e não parte do aspecto de seus significados relacionados à crença religiosa.

levantamento de todo o material que subsidiou a montagem) não resulta decalque. A dramaturgia que costura poemas do próprio personagem-título, o *Ói Nós* comete intertextualidades. (SANTOS, 2012, p. 249).

Desta maneira, Santos (2012) enfatiza que o *Ói Nós* aproveitou na encenação o “ser que trazia dentro de si potências de poeta, de afirmação do viver pela alegria, como na devoção ao carnaval” (SANTOS, 2012, p. 249). A maioria das poesias utilizadas foram musicadas e são cantadas durante o espetáculo ou geralmente ditas em coro. Essa proposição da estrutura narrativa do grupo, tem como referencial Antonin Artaud, o qual nega o uso da palavra, indagando que elas “pouco falam ao espírito”, questiona a predominância do texto literal nas encenações e quer torná-lo moldável pelo encenador, desbravando suas infinitas possibilidades cênicas que até então estão limitadas pela sujeição ao texto teatral. O lírico aliado ao trabalho corporal do ator deve buscar envolver o espectador de tal modo que possa criar uma espécie de transe que o envolva e o tome fisicamente, se assemelhando a um sonho. Nesse sentido, salienta Jean-Jacques Roubine (1998, p. 64) que “o texto para Artaud, torna-se em primeiro lugar um instrumento, o veículo, o trampolim de uma materialidade sonora, de uma energia física”.

Johann Alex Souza (2008) que arranjou melódica e harmoniosamente as poesias utilizadas no *Amargo Santo*, fala que no processo de transformar os poemas em canções, a “ideia principal do espetáculo era também a voz por trás da poesia”, posto que elas “retratavam poeticamente a situação do país, o momento histórico vivido e as origens de uma militância política impregnada pela cultura popular brasileira” (SOUZA, 2008, p. 10). Os quadros históricos que se seguem mediam essa relação entre a vida de Marighella e a história política do Brasil. Elemento também característico do drama barroco, tal qual analisado por Anatol Rosenfeld (2006) ao dizer que a “época que vai dos fins da Idade Média ao Barroco multiplicam-se as formas dramáticas e teatrais caracterizadas por forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocações intermediários ao público [...]” (ROSENFELD, 2006, p. 55). O que de certo modo ilustra a proposição estética do *Ói Nós* na encenação de *O Amargo Santo*.

Os atores, a cada quadro de cena, se compõem em coros e narram em primeira pessoa o tempo e espaço de Marighella. Este, por sua vez, observa, escuta, articula algumas palavras com o público e, algumas vezes, responde ao coro. De modo simultâneo, atua como o próprio espectador ou a massa da população que ao longo da história festeja, luta, é torturada, presa e assassinada.

[...] em Ilha Grande gostava de nadar.
Nadava até cansar.
Até as ilhas de pedras e de sonhos!
(Pedras e sonhos. Sonhos e pedras)

E parava numa delas e ficava descansando.
Pensava nos amoooooooores que teve.
Naqueles ‘amoooooooores’ que não poderia ter.
E naqueles ‘amoooooooores’ que ainda teria!”
(MARIGHELLA, In, *ÓI NÓIS*, 2008).

A construção desse personagem afetuoso e do povo é apresentada na fala de Clara Sharf, em conversa com o *Ói Nóis* durante a produção do espetáculo. Ao indicar que ele sempre teve muita “preocupação cultural”, e após sair da prisão em 1945, no carnaval, propôs a formação de um bloco do Partido Comunista, em que “todo mundo ficou horrorizado” disse Sharf (2011). E então, segundo ela, com uma “cartolina, [...] desenhou a mula manca e pegou uma madeira, [...] pregou aquilo com um cartaz e disse: quem quiser que vai comigo! E, ele foi pra rua” (SHARF, 2011). A “mula manca” era referência a uma música da época no qual tinha a expressão: “que importa que a mula manque o que eu quero é rosetar”, rosetar tem o sentido de se divertir. Esse foi o Marighella apropriado pelo *Ói Nóis*, um personagem mais leve e distinto das características típicas e por vezes estigmatizadas de um “militante” político revolucionário.

A encenação partiu das referências culturais de Marighella ao apresentar sua relação com o terreiro e com a capoeira. Em cena, abre-se uma roda de capoeira onde o personagem coloca-se para jogar ao som do berimbau e da cantoria “Quem é você Marighella?”. Entre um jogo de pergunta e resposta, enquanto ele joga capoeira, o coro de atores que forma a roda faz movimentos coreografados e responde: “um mulato baiano”.

O capoeirista anuncia a chegada dos fascistas e faz referência ao golpe de Getúlio Vargas, e o coro manda Marighella seguir em frente ao dizer: “*Vai Carlos, ser Marighella na vida*”. Um novo elemento é representado em cena: o de sua relação e engajamento político com o PCB, a partir de um coro de atores com ternos vermelhos e um deles com o retrato de Josef Stálin. Um fotógrafo traz um casaco vermelho e um chapéu, símbolo da participação do revolucionário baiano no partido comunista e também de seu rompimento¹⁸. O *Ói Nóis* transformou a relação de Marighella com o comunismo ao trazer para a cena o quadro de Stálin em dois momentos: o primeiro, quando ainda reverenciado como um líder mundial; o segundo,

¹⁸ Segundo Leandro Konder (2009), a revolução de 1917 e a criação do novo Estado a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), só obteve atenção no Brasil após o movimento de 1930, o qual foi considerado uma “revolução”. A atribuição do conceito de *revolução* a esse movimento, fez com que ele “deixasse de se referir a uma realidade abstrata, remota, e se ligasse a uma experiência concreta, próxima” (KONDER, 2009, p. 308), de tal modo que os comunistas brasileiros, ao “repelirem” a “revolução de 30”, passaram a considerar o fato de realizar a sua própria revolução. Todavia, a União Soviética passou a ser um “divisor de águas: objeto de amor e ódio”, “os inimigos a atacavam e difamavam; aos comunistas cabia defendê-la” de acordo com o autor. Mas em 1956, devido as denúncias feitas à Josef Stalin, há uma transformação nas relações políticas e gera “ramificações” no movimento comunista. Para Luiz Carlos Prestes, o relatório de Krushev causou “um impacto muito grande [...]”. Porque nós aqui seguíamos cegamente a orientação stalinista. Achávamos que Stalin era um grande dirigente mundial; a palavra dele era, para nós, segura e certa”. (PRESTES, in, MORAES, 2011, p. 60).

quando das denúncias dos crimes de Stalin o quadro é invertido, colocado de “ponta-cabeça”, e Marighella, com um lençinho na mão, chora. Stalin era tido como um “pai” para Marighella, como destaca Mário Magalhães (2012), e teria chorado quando soube de seus crimes. Nos dois momentos o coro, que representa os comunistas, faz pose para uma fotografia. As cenas do coro são tratadas de forma burlesca, com a utilização de máscaras de aspecto grotesco, além do exagero nas ações, o que lhe confere uma espécie de paródia aos comunistas.

FIGURA 4: CORO COMUNISTA



Foto: Renata Eleutério, São Paulo, 2016.

O grupo, dentre as opções estéticas que fez, teve um cuidado com todo o aparato cênico utilizado. Entretanto, no caso do coro comunista houve uma economia destes elementos, o que não permitiu aprofundar os aspectos contraditórios da relação de Marighella com o PCB. É fundamental ressaltar que o *Ói Nóis*, ao longo de sua história, apesar de seu posicionamento político à esquerda, tece críticas a uma determinada “esquerda institucional” e partidária, principalmente na relação enfrentada durante a gestão do Partido dos Trabalhadores (PT) em Porto Alegre, o que veremos mais adiante. Tal situação possibilita, por um lado, uma certa ambiguidade na análise desta cena por meio da crítica ao burocratismo estatal vivenciado na experiência soviética. Por outro, a mesma crítica enfatiza também a gestão petista em sua cidade. Ambas situações não permitem aprofundar os elementos críticos, senão de maneira intelectualizada, ou seja, ela não transparece em cena, e está acessível apenas para aqueles que conhecem os seus códigos e a história narrada.

Na sucessão de eventos ocorridos na história política do Brasil, o Estado Novo é anunciado na peça num repente com um cego, sua esposa e filho cantando.

MULHER DO CEGO: Meu povo não se assuste, mas olha quem vem lá. E vem entrando de fininho nessa história que vou contar. É um tal Getúlio Vargas, que deu um golpe se fartou, levou fama de bonzinho e a presidência ele roubou. Já de cara, o safado fechou o Senado, instaurou a ditadura e decolou na pista. Esse momento é conhecido como o Período Getulista. E ele que não era bobo um amigo foi chamar, chamou logo um cearense pra Bahia censurar. Foram tantos os abusos, maus tratos à revelia. Tudo, é claro, em nome da democracia [...] (ÓI NÓIS, 2008).

Durante o repente, entram em cena um ator com uma cabeça grande e caricaturada de Getúlio Vargas, e mais dois atores com ternos e gravatas que fazem movimentos como cães. Esses “cães de guarda” representam as figuras responsáveis pela prisão de Marighella, são eles: Gregório Fortunato e Filinto Muller. Carlinhos Marighella (filho de Marighella) diz que a cena do cego faz lembrar o seu pai, porque ele tinha o hábito de conversar sobre política em todos os lugares, “e quando ele entrava no taxi puxava o assunto, [...] ele pegava o gancho do flamengo e aí perguntando para o motorista o que ele pensava do assunto do momento: carestia, o pão, deputado, a corrupção e tal, e ele falava do Getúlio”. Carlinhos destaca que as pessoas adoravam Getúlio e que rever o “Getúlio pequenininho, bonequinho, e o nordestino elogiando ‘Seu Getúlio, Seu Getúlio...’ lembra de seu pai e as figuras que ele detestava” (Ói Nóis, 2011).

FIGURA 5: SEU GETÚLIO!



Foto: Arquivo da Tribo Ói Nóis Aqui Traveiz.

Das figuras que Marighella “detestava”, além do Getúlio Vargas e seus cães de guarda, havia também o Juracy, que esteve ligado à sua prisão na Bahia. Na encenação vemos

Marighella ser preso, depois os cães de guarda voltam para prender a família, que corre enquanto o cego fica em cena e canta *Martelo Militar*.

No início a polícia chegava, prendia alguns comunistas.
Eu nunca tive partido, por isso fiz grossa vista.
Tombo do Martelo Tombador. Oh, seu Vargas!
Tombo do Martelo Militar. Oh, seu Vargas!
Depois eles voltaram, prenderam sindicalistas.
Nunca fui de nenhum sindicato, por isso fiquei calado.
Lá estava a polícia de novo. Prenderam só estudantes.
Eu já muito não ia à escola, por isso agi como antes.
Os soldados prenderam três padres. Três frades dominicanos.
Como nunca fui religioso, fingi que era um ledo engano.
Agora vejam vocês. Eu não tinha nada com isso
E de tanto ficar calado, os ‘milicos’ me deram um sumiço.
(ÓI NÓIS, 2008)

A música anuncia à massa da população alheia aos assuntos políticos do país daquele momento, fazendo figurar em cena por meio da metáfora do personagem cego – a cegueira que não permite tomar partido – ante a prisão e matança quando se refere aos comunistas, sindicalistas, padres, estudantes. Ao mesmo tempo, essas posições também incidem sobre a vida desses trabalhadores.

Outro aspecto que a peça apresenta é a vida amorosa de Marighella em dois momentos: o primeiro, pela perspectiva de Clara, representada pelo orixá Iansã, orixá do vento e da tempestade, e na Umbanda considerada como “Senhora dos Eguns” (espíritos mortos). Consta que Iansã¹⁹ foi roubada por Xangô, que se tornou seu marido. Na encenação, a relação mítica entre Xangô e Iansã foi utilizada para tratar dos personagens de Marighella e Clara, sendo que a personagem de Clara cumpre um papel de mediar os afetos e as condições objetivas de luta da história de Marighella, bem como de possibilitar sua transcendência ao final da encenação. A atriz Tânia Farias, atriz mais antiga e premiada do grupo, entra em cena numa perna de Pau e com trajes figurativos do orixá, faz um ritual acompanhada de mais três personagens do coro africano.

¹⁹ Ver: Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*, SP: Cia das Letras, 2001.

FIGURA 6: IANSÃ



Foto: Arquivo da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz

A atriz realiza uma espécie de monólogo, fala de seus desejos como uma “mulher normal”, das torturas que sofreu e de sua atuação e resistência política.

O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos como qualquer outra mulher! Eu fui lançada no coração do meu tempo, eu levantei nas praças meu primeiro cartaz. Eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram e me prenderam e me deixaram muitos dias numa cela imunda com ratos mortos, e me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram com as marcas. E mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca os levei por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos! E se foram a casa, os filhos, o amor, as ambições normais de uma mulher normal. De que outras ambições individuais posso falar que não seja a de felicidade entre pessoas solidárias e felizes? (ÓI NÓIS, 2008).

A encenação apresenta os conflitos entre o cotidiano de um militante e sua relação com os processos de reprodução da vida, família, filhos, trabalho. Clara Sharf (2011) em entrevista já citada, relata ainda como era difícil viver na clandestinidade: “você não pode receber família, não pode isso, não pode aquilo, nada!” (SHARF, 2011), e mesmo nessa condição, a continuidade e insistência no caminho da militância política. O segundo momento aborda a relação amorosa do casal que é apresentado como num jogo circense pelos personagens que se utilizam de arquétipos de palhaços e declaram seu afeto por versos de cartas que se assemelham a poesias parnasianas, como vemos na passagem em que Marighella exalta os momentos eróticos e provocantes: “Eram dois seios lindos, provocantes, assomando-lhe o busto venusiano, como dois irmãos gêmeos abraçados. Que bom fora prorrogar por toda vida o momento fugaz em que nos amamos” (ÓI NÓIS, 2008). Clara, em outro momento, responde:

“E que entre línguas de fogo eu possa desfalecer, com a seiva de minha vida inteiramente esgotada” (ÓI NÓIS, 2008). O tom cômico que cerca a cena, será quebrado pelo som da sirene e a entrada do aparato repressor, assim retomamos no ponto do espetáculo no início deste capítulo.

Antes desse jogo de versos amorosos, vemos o retorno de Marighella, após a prisão, quando carrega um estandarte onde se lê: “Liberdade”, vem junto com ele uma menina de vestido branco que segura um “balão de gás vermelho”, representação das crianças e da inocência. De acordo com Clara Sharf (2011), as crianças o adoravam. A cena que envolve a menina remete também à tentativa de assassinato do revolucionário, quando estava em um cinema rodeado por crianças, neste momento é entoada a poesia “Liberdade”, pelo coro, ora em forma de samba-enredo.

O espetáculo articula, nos seus vários momentos, a vida particular de Marighella e o contexto histórico do país, ao demonstrar o antagonismo de relações como na presença do coro carnavalesco, e a evocação pela liberdade, em contraposição a prisão e ao cerco do aparato repressor. A ruptura é demonstrada com a entrada ressonante do carro alegórico e a sua frente os gorilas que vão abrindo espaço e retirando as pessoas da rua. A cena tece de forma crítica a passagem da crise-político-social que irá se aguçar nos anos decorrentes ao golpe militar e demonstra o antagonismo entre o Estado ditatorial e o de direito que vinha se constituindo na sociedade.

A alegoria foi identificada como um “cenário móvel” por Souza (2008), que fala sobre o processo de construção do carro e da utilização da música:

Faltando dois meses para a estreia, já marcada, o grupo anuncia uma nova intenção prática em relação a música: a proposta de utilizar sonoplastia no espetáculo. No paradigma do próprio grupo, algo inovador. Até então, nenhuma montagem de rua do Ói Nóis tinha sido pensada e colocada em prática contendo vinhetas instrumentais, amplificação e sonoplastia. Para viabilizar esta sonorização, a parte de cenografia, composta pelos mesmos integrantes do Ói Nóis, projetou um carro de som em formato tanque de guerra, empurrado pela contra-regragem, surgindo na parte da peça em que acontecia o golpe militar de 1964. Este carro de som, uma espécie de cenário móvel [...] Além da ambientação de carro de combate, e uma alegoria de um gigantesco arquivo policial, continha uma boa aparelhagem de som em seu interior que era operada por um dos contra-regras (SOUZA, 2008, p. 44).

Esse “cenário móvel” carrega consigo um conjunto de metáforas, tanto nos aspectos relacionados à ditadura, quanto de sua função de mudar o tempo histórico e o ritmo da cena, bem como causa efeito de choque nos transeuntes²⁰. Na história do teatro, temos notícia da

²⁰ De acordo com nossa observação durante as apresentações e nos depoimentos feitos para a produção do vídeo (2011) do Ói Nóis.

presença de carros no teatro Grego quando eram colocados para mudar de cena a cada ato, assim mudavam o cenário e o público acompanhava os carros²¹. No teatro barroco, a alegoria assume um aspecto de magia, ao mesmo tempo, que atribui uma realidade monstruosa; nos termos de Benjamin (1984) a alegoria barroca “é dialética. Ela se consoma no movimento entre os extremos”, entre os antagônicos e assume um “novo conceito do alegórico como especulativo” ao dizer que ela se “destinava a oferecer o fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se” (BENJAMIN, 1984, p. 183). E é assim que vemos no *Amargo Santo*, o público permanece parado, atônito, enquanto o carro alegórico dilacera o espaço cênico e o modifica quebrando com a circunferência que estava dada até então.

Também no *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud (1999), ao buscar um fazer teatral que tinha como função promover uma espécie de cura no espectador, afetando-o no mais profundo de seu ser, e por entender que o teatro “por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados” (ARTAUD, 1999, p. 101). Esses seres característicos de personagens grandiosos ou objetos-máquina animados foram chamados por Artaud (1999) de “personagens hieroglíficos”²², que criam um espaço misto de realidade e fantasia. Os objetos são também utilizados como dotados de poderes mágicos que tem por finalidade exercer um efeito de choque. Desta maneira, o “cenário-móvel”, atribuído de poderes mágicos, ganha outra conotação: à de potencializar em cena o episódio histórico de 01 de abril de 1964 e de evocar uma espécie de terror no espectador. De tal modo que tanto a alegoria como os seres imagéticos e míticos que se destacam em cena têm a intenção de exercer essa influência no público.

Retornando à encenação no ponto da entrada do período ditatorial, dois personagens representantes do coro comunista entram com triciclos e conversam com o público e clamam por retirada, dizendo que não é possível fazer o enfrentamento contra o exército. Os atores, que vestem um figurino colorido, aludindo ao povo, corre de um lado para o outro e depois formam um triângulo atrás de Clara e Marighella que se põe na frente dos gorilas. O espaço de encenação, que até o momento se realizava por uma circunferência e agora distendido cria duas

²¹ Ver: Berthold, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

²² Os personagens hieróglifos são a base de uma linguagem física-corporal do ator para Artaud, no qual substitui a palavra por signos, buscando “uma dimensão figurativa”. Também Grotowski e Meierhold (referências para o *Ôi Nós*) estão nessa chave, enquanto o primeiro diz que “a imagem do hieróglifo é sinônimo de signo icônico intraduzível que é tanto o objeto simbolizado como o símbolo”, o segundo enfatiza de que “todo movimento é um hieróglifo que tem sua própria significação particular. O teatro deveria utilizar somente os movimentos decifráveis, todo o resto é supérfluo”. (PAVIS, 1999, p. 185).

polaridades: num extremo o aparato repressor: as figuras de poder, os reguladores da ordem representado pelo exército de gorilas que transfigura o velho, o cinza, o retrógrado; e noutro extremo, Marighella, Clara e o povo, que representam o colorido, a diversidade, a aspiração do novo.

FIGURA 7: O RETRÓGRADO E O NOVO



Foto: Renata Eleutério, São Paulo, 2016.

Uma caixa e uma alfaia fazem a marcação sonora, enquanto os demais atores cantam a poesia musicada: *Desfile dos desgraçados* e, realizam uma partitura de movimentos coreografados. As referências para a composição musical que entraram no espetáculo no tocante ao episódio do golpe de 1964, Souza (2008) relata que

[...] é impossível não levar em conta o que diz o texto deste poema e esta constatação influenciou a criação da música. O *Desfile dos Desgraçados* faz parte do acervo de escritos pós-golpe militar de 1964. O objetivo do poeta é retratar os primeiros momentos da quartelada sobre o país. Minha estratégia foi seguir a métrica do poema. Texto longo dividido em três estrofes grandes. A primeira decisão foi de colocar um tema para cada estrofe. Mesmo sem nenhuma nota, já tinha idealizado a canção com partes A, B e C. (SOUZA, 2008, p. 17).

Na parte A, o músico diz que a melodia foi composta “exclusivamente para a estrofe [...] tensa, triste, para baixo, a anunciação do mal que se abatia sobre o Brasil de então [...]” (SOUZA, 2008, 17). Para cada parte da música, os atores realizam movimentações diferentes, a primeira estrofe o vai e vem, para frente e para trás com a coluna. Já na parte C, a “sequência melódica de marcha marcial” nesse momento as ações dos atores passa pela caminhada em círculo com um tambor marcando. A parte B da composição musical, Souza argumenta que se

pautou no “jingle oficial da seleção brasileira na copa do mundo de futebol de 1970 – *Pra frente Brasil*, tema publicitário encomendado pelo governo militar” (SOUZA, 2008, p. 18).

Retinem nas ruas os tacões das botas de couro dos que mandam em nós.
Silêncio... Ninguém pode falar, a não ser quando for convocado para dar depoimento.
Todos têm que dar depoimento, denunciar uns aos outros,
Degradar-se, humilhar-se, perder a dignidade,
Renunciar de joelhos a condição humana.
Abram os domicílios! Entreguem-nos seus filhos e filhas, suas mulheres...
[...] Somos nós quem mandamos... Queremos saber tudo!
Gritam os homens de botas, de farda olivácea,
Brandindo o chicote. Placte!... Placte!! Placte...
(MARIGHELLA, ÓI NÓIS, 2008)

A marchinha de carnaval foi acompanhada por movimentos frenéticos dos atores de descida e subida com o corpo, o que para Souza (2008) retrata “uma euforia irônica mais do que isso, sarcástica, até, os versos são enaltecidos por ações que parecem nobres e cívicas, mas na verdade, são violações dos direitos humanos” (SOUZA, 2008, p. 17). A mudança de cena vem com a pausa nas músicas, quando a águia dá ao gorila a arma, representação do financiamento militar ao Brasil e início da tortura nas cenas que leva ao silenciamento do povo e ao enfrentamento por parte de algumas agremiações de esquerda.

FIGURA 8: EUNUCOS



Foto: Renata Eleutério, São Paulo, 2016.

Na poesia *Prece dos escravos* de Marighella, entoada pelos atores, ele pede em forma de oração para que um ser maior possa “furar seus olhos para que elas não possam ver; tornar surdos para que não possa ouvir; arrancar sua língua para que não murmure; cortar suas

mãos para que não possam escrever; esvaziar a cabeça para que não tenha raciocínio” (ÓI NÓIS, 2008). Nesse sentido, ele demarca que somente deste modo para que ele não proteste, não lute, não escreva a “dor dos desgraçados”, na oração pede ainda para que o “transforme num eunuco para que seja membro do parlamento brasileiro e que depois possa agradecer-te” (ÓI NÓIS, 2008).

Em cena temos a entrada do povo, ao som de uma ventania, que vai ao encontro dos militares, com uma coreografia que lembram robôs de uma engrenagem, seus olhos são tampados e bocas caladas. Ordenados por uma fila, os militares colocam uma cabeça de avestruz no povo que sai desorientado sob o som de uma sirene. Essa é a metáfora utilizada pelo grupo para indicar como o país vinha num processo de politização da população e foi condenado à sua infância, se transformando, como nas palavras de Marighella, num “eunuco” esvaziado, alheio às ações políticas e sociais no país. Para Florestan Fernandes (1980), que analisou a “exclusão do povo da história” no Brasil, diz de uma tradição, que nada tem a ver com os interesses do povo, mas que sua

[...] ausência é determinada por controles externos, que afastam esses setores – que são a maioria maciça – dos processos vitais para a organização da sociedade e a sua transformação. Em resumo, a tradição em questão converte as massas populares e as classes trabalhadoras em equivalentes dos antigos escravos, libertos e ingênuos, como se fossem estratos sociais condenados a morte civil e intrinsecamente imaturos para a vida política [...] (FERNANDES, 1980, p. 135).

Essa condição já evidenciada na cena do cego e do “Seu Getúlio”, é remontada com um caráter mais sério e que demonstra a intensificação das formas de opressão ao povo na história. Não por acaso, a melodia *Prece dos Escravos*, demarcada sob o gênero da marcha rancho, tem um papel fundamental na cena, pois ela articula de forma irônica ou “escrachada”, como assinalou Souza (2008), os momentos intensos “enumerando situações específicas de forma crua”. E expõe ao espectador uma contradição de seu próprio desenvolvimento ao longo da história.

II

Os tambores e batuques foram considerados pelos senhores de engenho como um problema, pois possibilitava com que os escravos se unissem, segundo Gennari (2011). Na encenação, os tambores remetem a uma marcha de guerra contra a ditadura militar, ao anunciar a entrada de dois Marighellas – um jovem e outro adulto – e o Orixá Xangô (o ancestral) com dois machados nas mãos. A presença do orixá expressa os antepassados do revolucionário e o seu legado e o rito cênico vemos sua resistência que faz cumprir o destino já enunciado no prólogo.

Na concepção do drama barroco, de acordo com Walter Benjamin (1984), a encenação aprofunda e leva cada vez mais o herói mítico a seguir seu “trágico destino” - a morte. Argumenta ainda, que “nenhum dos inúmeros rebeldes que se opõem a um monarca petrificado na atitude de um mártir cristão é movido por um único sopro de convicção revolucionária. O descontentamento é sua convicção clássica” (BENJAMIN, 1984, p. 111). O que destaca Benjamin é que somente o “soberano ostenta o esplendor da dignidade ética”, sendo esta caracterizada por ele como a mais “anti-histórica” encontrada “em todos os personagens principais do drama barroco”. No caso do *Amargo Santo*, o principal personagem rompe com as determinações típicas do gênero, além de ilustrar uma história real. Ele é dotado de uma “dignidade ética”, movido por uma “convicção revolucionária”, não tem o poder de manipular as determinações históricas, mas é subjugado por ela, sem recair (na encenação) em um julgamento de valor moral.

Então vemos o momento em que Marighella ante ao PCB e a sociedade diz: “Os brasileiros estão diante de uma alternativa. Ou resistem à situação criada com o Golpe de 1º de abril, ou se conformam com ela. O conformismo é a Morte”. A cena remete a máxima de Karl Marx (1968) ao dizer que: “os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem segundo a sua livre vontade; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 1968, p. 1).

Do aparato repressor, o gorila-chefe dá a ordem de prisão a Marighella, e os gorilas militares fazem o cerco marcando o tempo com os tacos na palma da mão e cantando a canção “*Se entrega Corisco*”, que é respondida pelo guerrilheiro da seguinte maneira: “Eu não me entrego não! Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão. [...]. Não me entrego ao tenente, não me entrego ao capitão. Eu só me entrego só na morte de parabelo na mão. Mais fortes são os poderes do povo!” (ÓI NÓIS, 2008). A referência para a cena é o que o próprio grupo chamou de uma “estética glauberiana”, com relação ao filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Sob a musicalidade de influência nordestina do cangaço, os Marighellas resistem com golpes de capoeira, mas não ao tiro que os faz tombar. Os tiros que vem do carro repressor, na passagem da arma da águia para o gorila que representa o financiamento dado pelos EUA para a instauração da ditadura militar no Brasil.

FIGURA 9: A ÁGUIA E O GORILA



Foto: Arquivo da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz.

Daí vemos a passagem ritualística de entrega do colar de búzios (guia de proteção) do jovem Marighella para o mais velho, sob o som dos tambores e com a figura representativa de sua “ancestralidade”, o orixá Xangô que dá a benção ao mais velho e leva consigo o mais jovem, utilizando a movimentação de saída de uma “parada de mão” da capoeira angola. Temos o início do segundo ato, no qual o Marighella mais maduro com os dois machados na mão radicaliza em suas ações ao assumir a bandeira da luta armada e romper com o PCB.

Na encenação, o tempo histórico segue para maio de 1968 com a presença de Clara Sharf e um coro de estudantes em formação de protesto, que expõe o contexto de luta e resistência que o *Ói Nós* priorizou na peça. O coro de estudantes é acompanhado por um estandarte escrito: “DEPOR PODRE PODER”, realizam partituras corporais e cantam *Canção dos Lírios*:

Eu canto a vida. Eu canto a liberdade.
Como os lírios crescem em nossos campos,
Livres e selvagens.
Se já não crescem como antes, existe algo sombrio.
É preciso abrir uma clareira no bosque.
Não me limitarei ao campo da arte...
E não escolherei momento, tempo e modo de exaltar-te,
Lírio, flor, canção, fruto, amor – a liberdade.
Não calarei jamais.
E sempre te direi a mais bela, a mais pura.
Se já não crescem como antes os lírios em nossos campos,
Existe algo sombrio,
É preciso abrir uma clareira no bosque.
(MARIGHELLA, in, *ÓI NÓIS*, 2008)

A *Canção dos Lírios* entra em cena como uma canção de protesto, e representa um “‘estandarte’ sobre o tempo das passeatas estudantis, ao fazer clara alusão ao período de maio de 1968” como destaca Souza (2008). O coro de estudantes vai ao enfrentamento contra a ditadura e muitos são aprisionados pelo exército de gorilas que se utiliza de bombas, cassetetes, entre outros, enquanto isso é anunciado no carro repressor a instauração do AI-5. Os atadores com um jornal na mão realizam a leitura em coro da poesia: *Um país de uma nota só*,

A passagem subiu, O leite acabou, A criança morreu,
A carne sumiu, O IPM prendeu, O DOPS torturou...
O deputado cedeu, A linha dura vetou,
A censura proibiu, O governo entregou,
O desemprego cresceu, A carestia aumentou,
O Nordeste encolheu o país resvalou...
Tudo dó, dó, dó...
(MARIGHELLA, in, *ÓI NÓIS*, 2008)

Ao examinar as entrevistas durante as apresentações da peça e dos depoimentos dos atadores do *Ói Nóis*, notamos que as cenas que seguiram a partir da entrada do carro alegórico marcam o espectador, como no relato de Jandira: “Eu vivi isso quando era criança e estou vivendo de novo, o feijão está caro, o leite não está na mesa, estou desempregada e um dos motivos é porque sou preta, podem falar que não, mas eu sei que é”; ou ainda, na fala de Marcela: “esses gorilas vêm nos intimidar, assim é na vida real, a gente vive intimidado!”²³. Constatamos algumas reflexões provocadas pelo espetáculo, principalmente pelo contexto da atualidade de crise social, política e econômica que assola o país, o que permitiu estabelecer os nexos entre o período que perpassa a história de Marighella e o cotidiano da população brasileira, ainda no momento recente vivendo sob o Estado mínimo e repressor.

A poesia “Tudo dó” é entoado pelos atores e continua no som quando novos personagens entram em cena: os ratos representam os policiais civis, em conjunto com os gorilas, lançam as rodas de ferro com os estudantes presos, levam outros nas costas que são deitados no chão, pisoteados. Assim, realizam uma partitura de movimentos que remete a tortura e repressão vivida naquele período. O espaço cênico é mais uma vez distendido, como ressalta Benjamin (1984, p. 142) “o palco não é fixável, não é um lugar real, também ele é dialeticamente dilacerado”, assim vemos estabelecer um novo ambiente para o aparato repressor com seu exército que abre espaço entre o público e o leva para outra extremidade. O carro se transforma em um novo instrumento de tortura, e a menina com balão vermelho é aprisionada, enquanto ouvimos: “Tudo dó, dó, dó... E em todo o país repercute o tom de uma nota só, só, só... ”.

²³ Entrevista de Jandira e Marcela realizada pela pesquisadora em São Paulo no dia 16/08/2016. Observações registrado no diário de campo da pesquisadora.

FIGURA 10: TORTURA



Foto: Cisco Vasques, Arquivo da Tribo Ói Nóis Aqui Traveiz.

A roda de ferro, que é empurrada pelo gorila com uma das atrizes aprisionada, teve como referência para sua construção o espetáculo *Mântua* (2001) do grupo argentino “Teatro Sanitario de Operaciones TSO”. A roda demonstra a tortura e a intensificação opressora do período da ditadura militar, mas também, é possível assimilar à metáfora da jaula de ferro feita por Max Weber (2014) que remete à uma racionalidade instrumental do qual estamos todos aprisionados dentro do sistema capitalista e burocrático, elemento que veremos mais adiante.

Marighella aparece com os trajes de Xangô, representando a própria justiça. E à revelia do partido comunista, vai para a luta armada e convoca a todos a ficarem de pé e lutar, ao toque do berimbau e do tambor, começa a entregar armas ao povo. A cantoria relembra os Quilombos: Palmares “os guerreiros da mata”. Na encenação o destaque remete a luta revolucionária, assim vemos no discurso do guerrilheiro: “Uma vez que o dever de todo revolucionário é fazer a revolução, não pedimos permissão a ninguém para praticar atos revolucionários e somente temos compromisso com a revolução” (ÓI NÓIS, 2008). A expressão utilizada por Marighella sobre o “dever de todo revolucionário”, simboliza seu rompimento com o PCB que fazia críticas a prática da luta armada naquele momento.

FIGURA 11: ALN



Foto: Arquivo da Tribo Ói Nóis Aqui Traveiz.

O aparato repressor volta à cena, os agentes da polícia colocam um dos presos amarrado pelos pés, pendurado no gancho do carro e de cabeça para baixo, trazem um latão com água e realizam um movimento de afogamento do ator. Enquanto ocorre a cena de tortura, escutamos uma criança cantando a canção infantil “*Soldadinho que Toca o Tambor*”. Em tom de ironia, a cena demonstra como as canções infantis reproduzem práticas contra os direitos humanos. Na terceira vez que descem o torturado no latão de água grita: “Alameda Casa Branca!”. Então os ratos colocam um tapete em cena, que representa uma rua de paralelepípedos, e um poste com uma placa escrito: Alameda Casa Branca. Um dos ratos se disfarça com um bonecão de mamulengo, enquanto os demais se preparam para atacar. No som é emitido a notícia sobre a partida de futebol entre Santos e Corinthians. A encenação é marcada pela sonoplastia de passos, caminhada, sons de torcida e tiroteio, que atinge Marighella pelas costas e morre, mas ainda de pé diz:

Não pretendo nada. Nem flores, louvores, triunfos. Nada de nada. Somente um protesto, uma brecha no muro. E fazer ecoar, com voz surda que seja, e sem outro valor, o que se esconde no peito, no fundo da alma de milhões de sufocados. Algo por onde possa filtrar o pensamento, a ideia que puseram no cárcere (ÓI NÓIS, 2008).

O revolucionário cai nos braços do coro, que canta uma canção gregoriana, a imagem reproduzida faz reverência a obra “Pietà” de Leonardo da Vinci. Entra Clara, travestida de Iansã

(a senhora dos espíritos ou dos mortos), entoia um cântico de matrizes religiosas africanas, enquanto realiza uma partitura de movimentos e vai ao encontro de Marighella que se levanta. A cena nos permite estabelecer uma relação com a discussão feita por Benjamin sobre o barroco, ao dizer que ele “se apoia na atualidade objetiva mais candente, para mais segura e rapidamente retornar à sublimidade da forma e a antecâmara da metafísica” (BENJAMIN, 1984, p. 18). Nesse aspecto, retomamos a crítica já indicada no início desse capítulo ao dizer que o personagem, uma vez caracterizado de forma mítica, não é transformado por seu contexto histórico e social, mas tem o seu destino determinado a priori, assim sua transformação só é possível por sua transcendência, ou seja, ela exprime uma tendência metafísica.

Benjamin diz que a “concepção de história é determinada pela justaposição de todos os objetos memoráveis”, uma vez que, os heróis do drama barroco apresentam suas virtudes pela “dor física do martírio, para responder ao apelo da história” e para tal, necessita realizar-se “misticamente na condição da criatura, mesmo entre sofrimentos mortais, assim a história estava sujeita as mesmas restrições. A sequência das ações dramáticas se desenrolava como nos primeiros dias da Criação, quando a história ainda não existia” (BENJAMIN, 1984, 114). Nesse sentido a “natureza da Criação” absorvia “em si o acontecimento histórico”, o que faz com que a “morte trágica” tenha um duplo sentido: “anular o velho direito dos deuses olímpicos, e sacrificar o herói, precursor de uma humanidade futura, aos deuses desconhecidos” (BENJAMIN, 1984, p. 130).

No *Amargo Santo*, a linguagem é utilizada de maneira didática para expor a história de Marighella e as condições objetivas com as quais esse ser foi interpelado pela escolha de luta e resistência que teve ao longo de sua vida. Segundo Benjamin (1984),

O conteúdo das ações heroicas pertence à comunidade, como a linguagem. Na medida em que a comunidade renega esse conteúdo, ele permanece mudo no herói. Quanto maior o alcance potencial da sua ação e do seu saber, mais violentamente deve o herói circunscrever-se, do modo mais literal, dentro dos limites do seu Eu físico. Somente a sua physis, e não a linguagem, ele deve a capacidade de perseverar em sua causa, e por isso precisa fazê-lo na morte. (BENJAMIN, 1984, p. 131).

Por isso, a figuração mítica com base na mitologia dos orixás, desde o acompanhamento do “ancestral” e após o momento de sua morte, evoca uma transcendência do espírito, que apela pela “condição da criatura humana” no tocante aos seus limites, tanto quanto evoca em sua fala um manifesto para a posteridade: “Não pretendo nada. Nem flores, louvores, triunfos. Nada de nada. Somente um protesto, uma brecha no muro [...]” (ÓI NÓIS, 2008). O texto retirado da poesia “*Um país de uma nota só*” exalta a possibilidade de transformação, a utopia da revolução social que é captada pelo grupo e transformada nesse sentimento de um porvir.

III

O carro alegórico, que até o momento representava o aparato repressor da ditadura militar, se transforma num grande arquivo que explode em confetes, com o lançamento de papéis com nomes de presos, mortos e desaparecidos políticos do período militar. Abre-se a porta do arquivo e a menina do balão vermelho aparece, agora com muitos balões coloridos. Na vocalização dos atores a poesia *Rondó da liberdade* de Marighella: “É preciso não ter medo, é preciso ter a coragem de dizer [...] não ficar de joelhos, que não é racional renunciar a ser livre” (ÓI NÓIS, 2008). O grupo termina a peça com uma licença poética ao entoar a esperança de um futuro mais humano. Nessa altura do espetáculo o público apresenta comoção, o som do violão e os atores continuam cantando: “O amor é que não se detém ante nenhum obstáculo. [...] A expressão mais elevada. Do que houver de mais livre em todas as gamas do humano sentimento. É preciso não ter medo, é preciso ter a coragem de dizer” (ÓI NÓIS, 2008). Então, a menina entrega para Clara (Tânia) placas que vão renomear a Alameda Casa Branca, agora rebatizada de “Alameda Carlos Marighella”, uma homenagem ao guerrilheiro que arriscou a própria vida em nome da liberdade de seu povo. Finaliza a cantoria e a menina solta os balões coloridos para o céu, o que provoca nova comoção no público.

FIGURA 12: ALAMEDA CARLOS MARIGHELLA



Foto: Mauricio Alcântara, Arquivo da Tribo Ói Nóis Aqui Traveiz.

Carlos Marighella, como principal interlocutor entre os momentos singulares desta narrativa, é apresentado como um sujeito mais afetivo e carismático, no lugar da figuração típica e estigmatizada de um militante partidário. O *Ói Nós* buscou a genealogia histórica desse personagem e trouxe suas referências culturais, espirituais e engajamento político como parte elementar na construção do seu caráter, principalmente, a partir da luta pela liberdade e contra as injustiças sociais, elevando a sua condição de ser humano que se contrapõe ao indivíduo atomizado e liberalizado característico da sociedade contemporânea. Entretanto, o percurso traçado desde o prólogo, leva a constatar que Marighella tem um destino teleológico a ser cumprido, no sentido de que foram dados os pressupostos de sua personalidade antes mesmo de seu nascimento, pelo legado de lutas e resistências de seus antepassados e pela forma mítica que ele foi associado a Xangô. Assim, ele herda a rebeldia e resistência, no combate as injustiças e as desigualdades sociais. Esse destino teleológico também pode ser examinado na utilização da expressão “Vai Carlos, ser Marighella na vida” em dois momentos: primeiro, no seu nascimento; segundo, na chegada dos “fascistas” com o golpe de Getúlio Vargas. Deste modo, o personagem não se transforma ao longo da história, ele apenas cumpre o destino traçado sem hesitar, com isso ele não explicita as contradições no interior de suas relações, o que também constituiria o ser social. Nesse sentido, é possível aferir que o grupo não apresenta a totalidade das contradições do personagem em sua formação, tampouco o apresenta como uma síntese de um movimento que envolve causalidades, necessidades e finalidades.

Contudo, mesmo com os elementos apriorísticos e estruturantes sobre sua personalidade, a passagem de Marighella pelo tempo e espaço social proporciona um retrato da história brasileira constituída a partir de sua particularidade. Em síntese, as forças econômicas e socioculturais determinam as ações e desenvolvimento desse personagem (concreto). De tal modo, parafraseando com Georg Lukács (2009), o sujeito heroico desta narrativa não expressa a tendência fundamental de toda sociedade, mas ao contrário, imerso numa sociedade de classes ressalta antes a “contradição típica no interior da sociedade”, como é evidenciado na cena em que Marighella é preso, enquanto o povo cego (em relação à metáfora utilizada pelo grupo) exalta a forma ditatorial assumida por Getúlio Vargas daquele momento ao cantar: “Seu Getúlio, Seu Getúlio!”.

Assim, percebemos que é na relação do sujeito com a sociedade, manifestado a partir de suas características particulares que encontramos, como diria Lukács (2009) o “ser histórico-concreto de uma forma social dada”. A ação de Marighella, é a ação de um indivíduo e alguns dos seus na luta pela transformação da realidade contra uma sociedade que tem como base uma

estrutura de privilégios calcada na desigualdade social. Este sujeito não revela em suas ações a ação de uma classe social enquanto um sujeito coletivo, mas expressa as formas residuais existentes nela e suas contradições.

Portanto, no *Amargo Santo da Purificação*, os aspectos míticos representam a formação de um personagem e sua crítica a sociedade brasileira, que desempenha um importante papel de apresentar e retirar de um arcabouço estigmatizado e preconceituoso às manifestações da cultura e religiosidade afro-brasileira. Oferece também, como na expressão de Bakhtin, “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior a igreja e ao Estado” (BAKHTIN, 2009, p. 4). Busca romper (ou ao menos provocar rupturas) com a produção e reprodução social da vida cotidiana tanto por seu conteúdo quanto pela forma apresentada. A encenação permite de forma didática a conciliação com o movimento dialético dos processos histórico-sociais, envolve de maneira imagética o público na praça ou na rua, modifica o espaço habitual dos expectadores e transforma-os em um local desconfortável, que provoca a possibilidade do novo, da busca de saídas para esse cotidiano de opressão e sobrevida. De tal maneira, articula o espaço vivido e o tempo social no instante em que desmascara as estruturas de poder e repressão presentes o que faz a encenação ser considerada como um *rito teatral da desobediência*.

1.2. PRODUÇÃO

FIGURA 13: ORGANIZAÇÃO



Foto: Renata Eleutério, São Paulo, 2016.

1.2.1. PROCESSO CRIATIVO

O espetáculo de *O Amargo Santo* teve seu prenúncio na década de 1980, quando o *Ói Nós* ainda estava em seus primeiros anos de vida. Redigiram um texto com base em Sartre, Allen Ginsberg e Renato Tapajós²⁴ que abordava a resistência armada no país²⁵, mas foi censurado pela ditadura militar. Para Paulo Flores (2017), a montagem de uma peça sobre essa temática “era um desejo da origem do grupo”,

[...] falar deste período, o período da ditadura militar, era uma ideia que já vinha há tempos dentro do grupo. Logo no início se tentou montar um espetáculo que falava da resistência armada, tanto que a gente, quando começou a criar o espetáculo sobre o Marighella a gente resgatou o título deste trabalho que ia se chamar o Amargo Santo da Purificação, na época foi censurado, então a vontade de falar deste tempo nos levou a figura, a esse personagem, com todo o significado dele como revolucionário, uma maneira de contar a vida dele na rua (FLORES, in, SOUZA, 2008, p. 45).

Somente nos anos 2000 que esse desejo foi retomado pelos atores ao eleger a história de Marighella para narrar dado que, segundo Farias²⁶, ele “era considerado o inimigo número um da ditadura”. A encenação de sua história poderia, então, dar voz ao posicionamento político do grupo. No entanto, a transformação do grupo ao longo dos anos, principalmente da saída e entrada de seus integrantes, nos faz indagar como esse desejo foi cultivado pelo grupo? Com base nessa questão, buscamos entender como se deram as relações e as formas de produção realizada pelo grupo, tendo como referência o processo da peça em questão.

Paula Carvalho (2017) relata que em 2002 o *Ói Nós* circulava com o espetáculo *A Saga de Canudos* (2000), quando encontrou com Carlinhos Marighella na Bahia, o que acendeu o desejo antigo de falar sobre a luta armada. Assim os atores passaram a entrar em contato com livros, materiais que tratavam do guerrilheiro urbano, até o momento de saber qual era o próximo trabalho de rua e escolherem a história de vida, paixão e morte sobre o Marighella. Segundo Carvalho (2017), a escolha do próximo trabalho ocorreu em um processo orgânico de desejos, maturação e fomento em torno das propostas, até entrarem em consenso sobre a realização de uma determinada obra. No caso do *Amargo Santo*, a estreia do espetáculo se deu após seis anos se relacionando com a ideia e se formando a respeito desse personagem histórico, sendo que dois anos foram destinados ao processo de criação e montagem, o que ocorreu ao mesmo tempo que o grupo circulava com outras peças.

²⁴ Site do Grupo acessado em: 19/01/2018: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>

²⁵ Site acessado em 19/01/2018: <http://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/vida-paix%C3%A3o-e-morte-de-um-revolucion%C3%A1rio-1.9346>,

²⁶ Ibidem.

A dramaturgia e o personagem escolhido eram diferentes do texto censurado. Para essa nova versão foi necessário construir uma dramaturgia, conforme relata Paula Carvalho (2017), e para isso o grupo levantou livros, vídeos, depoimentos, entre outros. Eugênio Barboza (2017), ator do *Ói Nós*, diz que o processo de criação do *Amargo Santo* foi para ele o “primeiro” e também o mais “intenso” que viveu como “ator e encenador”, sobretudo, durante o desenvolvimento da dramaturgia e concepção da encenação:

[...] o processo foi lindíssimo! Nós liamos muito, liamos muito sobre o período da ditadura militar no Brasil [...]. Eu lembro que a gente ia para São Paulo, [...] com a *Kassandra* em 2008, e eu entrava naqueles sebos ali [...] e trazia de tudo, tudo, tudo que podia de livros sabe, sobre a ditadura militar, filmes e todos os tipos de filmes desse período do Brasil (BARBOZA, 2017).

Dividiram-se em grupos para fazer as improvisações, onde cada qual estudava uma década, “[...] a gente pegava 30, 40, 50, 60, 70 aí estudava década por década, o que eram os principais acontecimentos políticos e sociais que existiam no Brasil” (BARBOZA, 2017). Mas na execução de cada exercício, se o grupo precisasse de mais cinco pessoas, convidava outros para realizar a cena. Assim, Eugênio exemplifica como ocorriam as improvisações:

[...] vamos pegar a intentona e fazer uma cena, aí quem eram as principais figuras? Ah, era o delegado tal, o presidente tal e aí a gente ia selecionando os personagens, aí a gente pegava e montava a dramaturgia sempre nessa proposta de trazer os elementos populares, a música, o cinema. Então nessa época qual filme que tem dessa década? Ah, tem o diretor que fez um filme sobre isso que fala sobre um personagem importante dessa época aí... Enfim, a gente fazia um pequeno improviso, mas bem elaborado assim com música, figurino [...] (BARBOZA, 2017).

Também Pedro de Camillis, que esteve no grupo até 2010 e participou da produção do *Amargo Santo*, lembra que eles estavam viajando com o espetáculo *Kassandra in Process* e algumas vezes se reuniam no corredor do hotel e discutiam a criação de cenas para a peça do Marighella.

No final de 2007 para 2008, o *Ói Nós* teve uma “espécie de férias” em que cada um levou uma “tarefa de casa, cada ator vai montar um roteiro: o que seria a peça pra ti?”. Eugênio Barboza (2017) narra a relação estabelecida entre eles a partir da leitura dos roteiros, na volta das férias de natal e ano novo: “Ah! Pra mim começa numa esquina em cima de um carro, depois vem um grupo dessa outra esquina e vai se encontrar”, destaca que leram e improvisaram todos os roteiros, com uma dramaturgia mais diversa possível, e chama atenção a proposição feita por Paulo Flores:

[...] aí eu lembro que o Paulo quando vem, ele participou de tudo, mas aí é um cara que pensa, um pensante assim a partir de sua experiência de como que pode trabalhar uma questão dessa que não fique baseada no texto, e como que tu vai construir uma poética também, um tema tão pesado. Aí ele vem com uma proposta assim de pegar os poemas do Marighella (BARBOZA, 2017).

Em um processo onde se pressupunha a horizontalidade, sobretudo, na forma de participação, a variedade de roteiros construídos por todos possibilitou com que cada um se envolvesse e se apropriasse do tema. A apropriação coletiva é um elemento fundamental em desta forma de organização. Contudo, o relato de Barboza (2017) destaca a dificuldade de chegar a uma única proposta, o que faz ele dizer do “cara que pensa”, ao se referir à Paulo Flores. A maneira como ele expunha a questão, distingue os níveis de experiência e conhecimento que cada um possui, visto que todos são pensadores e elaboradores da obra artística, mas cada qual apresenta uma especificidade, o que no caso de Paulo Flores (fundador e idealizador do *Ói Nós*) a sua referência é notada como um mediador dos pressupostos ideológicos e estéticos, bem como demonstra uma ampla capacidade de sintetizar os elementos produzidos e contribuir na orientação da montagem do espetáculo e do grupo.

Ainda no aspecto da construção dramaturgica, em 2008, numa viagem para São Paulo, o grupo visita o apartamento de Clara Sharf²⁷ e são presenteados com o livro *Rondó da Liberdade*, edição dos poemas de Marighella do período em que estava na prisão. Paulo Flores tem a ideia de musicar esses poemas para a peça, de tal modo que as poesias do próprio Marighella narrariam sua história. A vida dele foi elencada em tópicos: nascimento, juventude na Bahia, universidade, relação dele com o partido, golpe, morte, legado, ressalta Carvalho (2017) e as cenas que o grupo havia improvisado foram reajustadas com a dramaturgia.

A concepção estética do grupo que tem como premissa a ação corporal e o texto em cena, mas este último em forma de canções e sonorizações, o que fez com que buscasse arranjar musicalmente as poesias de Marighella²⁸. Para esse trabalho o *Ói Nós* convida o músico Alex Johan Souza, que já tinha uma trajetória de parceria com o grupo e foi premiado por suas produções musicais nas peças. O músico então recebe as propostas, sendo que um dos pedidos feitos para ele era que no processo de criação utilizasse “gêneros populares de referência nacional: afoxé, samba, marchinha e outros” (SOUZA, 2008, p.11), mas seguiu compondo sem ter “muito definido a ordem que cada canção iria entrar no espetáculo”.

A produção musical, apesar de ter sido pensada com os elementos inerentes ao tema, foi elaborada de forma apartada aos atores e as demais partes da peça. De acordo com o próprio Souza (2008), o *Ói Nós*, “devido a sua linha estética e política, [...] sempre manteve um diferencial em relação a serviços como iluminação, contra-regra, figurinos, cenografia e

²⁷ O grupo documentou em registro audiovisual a visita e o depoimento dado por Clara Sharf em seu apartamento, que foi publicado no vídeo “*O Amargo Santo da Purificação*” 2011.

²⁸ Sobre o processo de produção das músicas veja o trabalho de Johann A. de S. SOUZA - *Por onde é a Trilha? Saberes musicais de um grupo de atores, estratégias e particularidades*. 2008. 49f. Monografia de especialização em Pedagogia da arte. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

maquiagem. Essas funções sempre foram exercidas por integrantes do grupo” (SOUZA, 2008, p. 24). Já no tocante a composição musical e sonora, o grupo que tem como pressuposto estético a elaboração melódica do texto teatral, demonstra certa dependência nesta parte. Segundo Flores, geralmente o trabalho musical ocorre logo no “no início do processo de criação de um espetáculo, que é onde começam a se imaginar ou porque as pessoas vão trazendo material, ideias, ou experimentam no improviso algum tipo de instrumento [...]” (FLORES, in, SOUZA, 2008, p. 28). Todos do grupo têm a possibilidade de experimentar os instrumentos, aprender a tocar, a partir do desejo de cada um, ou ainda, porque algumas “vezes é necessário”, quando tem a proposição de uma determinada música e necessita que um ator se aproprie daquela técnica e/ou instrumento. Flores exemplifica com um caso que ocorreu com o Clélío Cardoso (segundo ator mais antigo do *Ói Nós*) na peça *Antígona*, ao dizer que “a necessidade levou o coletivo a solicitar que o Clélío se dispusesse a passar horas e horas aprendendo a tocar o tambor” (FLORES, in, SOUZA, 2008, p. 28). Mas o que geralmente ocorre são “as pessoas buscam os instrumentos que querem tocar”. Numa abordagem sobre o trabalho do grupo feito por Stela Regina Fisher (2003), no tocante ao espetáculo *Saga de Canudos* (2006), encontramos alguns destes elementos também tratados por ela, em que enfatiza esse modelo de produção musical da encenação típica do *Ói Nós*,

Todo o processo de construção levou um ano e três meses. Os elementos cênicos foram introduzidos a partir do momento em que se teve um formato da encenação. As criações do cenário, figurinos, a trilha musical, foram definidas durante o processo, conforme a necessidade da cena. "A solução encontrada na cena e que vai sugerir o tipo de figurino. Não é o figurino, ou a máscara, ou o boneco que decidem a cena, tem que ser a cena que sugere o elemento", explica Tânia Farias. A trilha musical foi trabalhada a partir do material construído nas improvisações, com aportes em músicas populares e de músicos como Ivanildo Vila Nova, Gereba e Patinhas, Fabio Paes e Enoque Oliveira. O responsável pelos arranjos, Johann Alex Souza, entrou num segundo momento para dar um tratamento final nas canções. Assim, os atores têm a liberdade de experimentar sonoridades, canções e letras, para depois definir um formato final (FISHER, 2003, p. 70).

Na ocasião do espetáculo *A Saga de Canudos*, o processo apresentado no discurso de Tânia Farias remete a busca do grupo em não se deixar pautar pelas alegorias, acessórios ou mesmo pelas composições musicais, mas sim por uma proposição cênica que encaminhe a sua predileção estética, e que apresente a música com a mesma característica produzida e pensada a partir das criações e experimentos cênicos.

No caso do *Amargo Santo* algumas semelhanças fizeram-se notar, pois o grupo faz os experimentos e propõe ao músico para compor e arranjar as letras e poesias melodicamente. Quando retorna com suas composições e apresenta ao grupo, aqueles que recebem tentam ajustar a cena à música, e pensar nos significados que a produção musical aliada às cenas podem

propor. Em seu relato, Pedro de Camillis (2018) diz que com o retorno do Alex “teve coisas que mudaram de lugar e teve coisas que a gente foi fazer a coreografia, foi pensar [...] como é que a gente comunicava e fazia o público na rua vivenciar aquilo [...]”. E destaca que tiveram ideias muito boas que não foram para o espetáculo nesse ajuste.

O *Ói Nós* estabelece com Alex Souza (o músico) uma relação de parceria, alguém que munido de um potencial particular pode contribuir com o processo do grupo. Souza identifica sua relação com o grupo como uma espécie de “colaborador”, ao dizer que

Venho me dedicando a atividade profissional de criar música para teatro há mais de dez anos. E em todo esse tempo, noventa por cento dos trabalhos foram “encomendas” para o *Ói Nós*, mesmo com essa longa relação de amizade, nunca formalizei minha entrada no grupo, preferindo permanecer na posição de um colaborador musical. (SOUZA, 2008, p. 24).

As categorias utilizadas por Souza, como “atividade profissional”, “encomenda” e “colaborador musical” demonstram a relação de trabalho vivenciada por ele, estabelecendo uma lógica mercadológica, inclusive utilizando terminologias de cunho corporativistas. De tal modo que, ao não estabelecer um vínculo orgânico com o grupo, ele não assume as responsabilidades inerentes a realização, manutenção e reprodução do *Ói Nós*, e também não toma para si o sentido atribuído pelo grupo do que é o *atuador*.

O *Ói Nós*, por orientação do pensamento anarquista, se pautou em um processo coletivista e autogestionário. Na montagem do espetáculo, por exemplo, busca-se a participação de todos na construção, criação artística, sem ter divisões de papéis como diretor, cenógrafo, figurinista, ator, etc. Desde o debate de qual tema irá tratar até carregar os materiais para o caminhão, montar e desmontar o cenário são assumidos pelo conjunto dos atores. Todos são criadores em uma forma de organização que se propõe não se estabelecer hierarquias, ou pelo menos procura não as reproduzir. Ao discordar do modo de produção capitalista e das bases estruturais que se sobrepõe nessa forma societária, buscam no seu fazer teatral romper com essa estrutura e se contrapor a produção artística de cunho mercadológico. Essa atuação do grupo os leva a empregar o conceito de *atores*, o que de acordo com Rafael Vecchio (2007, p. 53) diz respeito à “junção do artista como ativista político, quer dizer, sua atuação não se reduz ao palco, a cena, mas é ampliada, na medida em que adota um posicionamento, comprometendo-se com a realidade que o cerca”.

Nesse sentido a presença de Alex Souza e seu trabalho musical, da maneira como produz apartado de todo o processo de criação, ocasiona um *estranhamento* na relação com o grupo. Os *atores* que estão apropriados de toda produção, se veem tendo que lidar com uma elaboração específica que lhe foi apartada. Assim como o próprio músico não está consciente

das outras necessidades para se erguer a peça, o que o torna alheio à totalidade do processo criativo. Essa condição só é em alguma medida diluída na relação estabelecida no momento seguinte: das oficinas, onde os atores vão aprender as músicas, se apropriar de um ou outro instrumento que seja necessário. É nessa ocasião também que as propostas musicais e cênicas entram em conflito, fazendo com que uma ou outra tenha que se ajustar para estabelecer uma relação mais orgânica.

O *Ói Nós*, até o momento em que Alex Souza propôs a parte musical, tinha um núcleo com cerca de doze atores. Eles estruturaram o roteiro, as cenas, coreografias, imagens e ficam no aguardo da chegada de um “outro núcleo” que irá compor o espetáculo, que são os doze alunos das oficinas de teatro convidados para participar da montagem. Assim, a encenação ocorreu com cerca de vinte e quatro atores, sendo necessários mais seis meses de ensaios todos os dias para preparar o novo grupo de acordo com Eugênio Barboza (2017). Na parte musical, Alex Souza (2008) relata que “a entrada destes novos atores implicava muito trabalho e alguns avanços voltando à estaca zero. Era gente nova para ouvir e aprender a música. Grande parte da tarefa de colocar a par da música os novos atores, ficou a cargo dos veteranos” (SOUZA, 2008, p. 40). Na parte cênica, em contraposto a perspectiva musical, Pedro Camillis (2018) diz que foi somente com a chegada desses novos integrantes que foi possível enxergar e resolver algumas cenas.

Portanto, a relação estabelecida do músico para com o grupo enquanto um “colaborador musical” não atribui a ele as demais responsabilidades sobre o processo. Essa posição constata seu condicionamento a apreender a obra como um produto e não como um processo em que a obra faz parte, como ocorre para o grupo.

No entanto, o aspecto apontado por Souza (2008) sobre a integração dos alunos numa etapa já avançada da criação da obra artística, nos levanta as seguintes questões: qual o significado da participação dos alunos nas montagens do *Ói Nós*? Como estão estabelecidas a divisão de tarefas do grupo e quais contradições tem gerado a integração destes novos membros no meio do processo criativo?

Em relação à primeira questão, os *atores* relataram que no caso da montagem do Marighella, os alunos da oficina de “teatro de rua arte e política” realizada por Paulo Flores, também trabalhavam nas improvisações de cena, e desenvolveram “o trabalho final [da oficina] já pensando no *Amargo Santo*” (BARBOZA, 2017). Aspecto que se tornou um recurso para o grupo, tendo visto que outros processos semelhantes ocorreram, como no caso da montagem de *As Viúvas* (2011) e *A Tempestade* (2017), como destaca Paula Carvalho,

A última turma da escola montou um texto que chama *A Outra Tempestade* que é uma versão de um texto cubano, de escritores cubanos, e o *Ói Nós* já estava pensando também em montar a *Tempestade*. Isso não é regra entende, mas é uma forma também de aproximar a temática, as vezes as oficinas acabam trabalhando também temáticas parecidas para que as pessoas também que estão no entorno, para ir povoando esse imaginário [...] (CARVALHO, 2017).

A abordagem feita por Paula Carvalho, ao trazer a relação das propostas da escola de acordo com a encenação do grupo, chama a atenção sobre a criação desse “imaginário” no entorno, fundamentando o processo pedagógico produzido pelos atores durante a montagem do espetáculo. Marta Hass (2017), que também é atuadora do *Ói Nós*, destaca a importância que tem essa forma de produção, porque ele “não desvincula o processo pedagógico do processo de criação artística”, assim a “[...] formação do ator se dá pela própria prática, aliada à reflexão acerca do fazer teatral e dos temas sociais, históricos e políticos relacionados às montagens criadas” (HASS, 2017, p.19). E de tal modo, ao mesmo tempo em que o grupo desenvolve suas capacidades técnicas corporais, vocais e de interpretação próprias da atividade cênica teatral, também estabelece relações que propiciam a sua formação política, social e de autonomia, e isso nos vários projetos desenvolvidos. O que ressalta Hass (2017) é que o *Ói Nós* visa esse aspecto de “não só formar atores, mas também cidadãos responsáveis”. Para Tânia Farias (2017) o “processo de construção do espetáculo é um processo de desvelamento e análise da realidade, de entendimento do que se está falando, e vai te politizando e entendendo teu lugar”, aponta ainda que há várias instâncias de percepção que ocorrem durante o trabalho de criação.

Assim, a inserção dos alunos das oficinas e da escola popular da Terreira da Tribo, durante a montagem das encenações do *Ói Nós*, se apresenta como uma extensão do grupo, um braço ampliado daquilo que ele consegue alcançar e tenta extrapolar no sentido de suas concepções ideológicas, socializando o conhecimento através de outras vivências que não aquelas estabelecidas numa aula ou oficina. O processo permite com que os alunos integrem organicamente uma produção do próprio grupo, ou como nos termos de Tânia Farias (2017), àqueles que desejarem podem fazer sua “militância” no *Ói Nós*.

Diante dos elementos apresentados até o momento, foi possível examinar que a abordagem do grupo em estender o seu processo criativo e as bases ideológicas, por um lado, amplia e agrega capacidades tanto para sua própria elaboração, quanto para o entorno. Por outro, os níveis de apropriação e apreensão ainda são limitados, mas isso não elimina a importância desta atuação, enquanto um projeto político e pedagógico. Ou como destaca Tânia Farias (2017), é no processo de criação onde o “grupo é mais feliz”, ao dizer que

[...] a construção e o processo de pesquisa para realização de espetáculo no *Ói Nós*, a gente trabalha de forma coletiva e autogestionária e o trabalho de criação digamos,

que é onde no meu entender essa questão do coletivo se dá da forma mais profunda e eficaz assim, tipo de fato nós criamos coletivamente. Nós geramos o trabalho coletivamente, na discussão, na experimentação, no embate de ideias, eu penso que é onde nós conseguimos harmonia, no sentido não porque nós não discutimos, harmonia eu quero dizer assim: na construção dessa ideia [...] Que todas as pessoas podem participar, podem dar ideia e podem propor experimentos, e se experimenta tudo [...] acho que é onde o *Ói Nós* é mais feliz no sentido coletivo, mais do que na sua organização do trabalho no dia a dia, porque tem momentos que isso está acontecendo de uma forma muito legal e tem outros que não está acontecendo de uma forma muito legal. (FARIAS, 2017).

A manutenção do grupo, no seu dia a dia, e a sua continuidade é onde se explicitam as principais contradições geradas nas relações, o que nos leva a responder a segunda questão: como estão estabelecidas a divisão de tarefas do grupo e quais contradições tem gerado a integração destes novos membros no meio do processo de criativo?

A partir da integração dos alunos e de outros agregados, gera dois núcleos que se relacionam de forma distinta com a produção: o primeiro núcleo, composto pelos atores mais antigos e com regularidade nas atividades, tem o papel de gerir, pensar e elaborar, enquanto o segundo núcleo, composto pelos alunos e agregados, cumpre um papel de complemento, uma espécie de extensão do núcleo principal. A divisão entre os núcleos foi assumida pelo *Ói Nós*, no qual Paulo Flores faz um relato sobre essa distinção:

Existe um núcleo estável de atores que estão no grupo há mais tempo, acumulando um espaço de experiências. Desse núcleo, passam a integrar outros atores, que contribuem com as mais variadas atividades. Quem decide a entrada de novos atores é o núcleo mais antigo da companhia. Na sua maioria, são convidados a partir das oficinas ofertadas na Escola de Teatro Popular. O ator responsável em ministrar a oficina fica atento para perceber qual participante possui afinidades com o trabalho do grupo e o convite se realiza, conforme a necessidade de novos integrantes no elenco ou na equipe técnica. [FLORES, *apud* FISHER, 2003, p. 62].

Das características apresentadas por Flores, notamos algumas mudanças, primeiro no núcleo estável daquele momento, no ano de 2003, que era composto por: “Paulo Flores, Clélio Cardoso, Tânia Farias, Carla Moura, Renan Leandro, Denise Souza, Sandro Marquês” (FISHER, 2003, p. 62). Após doze anos, apenas as três primeiras três pessoas citadas acima se mantiveram, o que já havia sido notado por Fisher (2003) e ainda continua sendo uma questão para o grupo, é a rotatividade de pessoas que entram e sai do *Ói Nós*.

Uma outra dificuldade da política interna e organizacional da equipe é o fluxo de entrada e saída de atores, seja por não estarem mais de acordo com a proposta, por razões econômicas, ou por outros motivos pessoais. Compreendemos que a rotatividade de integrantes faz parte da dinâmica de um grupo teatral. Esse fluxo pode, muitas vezes, significar perdas, mas também devemos considerar que esse ritmo caracteriza a dinâmica própria do *Ói Nós*, uma vez que é necessária muita dedicação, independente do retorno financeiro. (FLORES, *apud* FISHER, 2003, p. 62).

Em 2016 dez pessoas deixaram o *Ói Nós*, cada qual por motivos particulares, mas um

dos aspectos que verificamos para essa ocorrência é o tempo de trabalho destinado ao grupo, que chega há doze horas diárias. Outro ponto que identificamos, é que nem todos os atores que estão há muito tempo no grupo pertence ao núcleo gestor, seja pela sua própria escolha, ou pela falta de condições existentes para manter todos recebendo, sendo que isto gera outro ponto de problematização: a sobrevivência dos atores a partir do próprio grupo.

Os trabalhos realizados pelo grupo exigem deles a mesma quantidade de tempo para realizá-los. No processo criativo, Paula Carvalho (2017) faz a seguinte observação a partir da relação estabelecida na montagem mais recente de *A Tempestade*,

[...] a gente leu muitos textos, muitas versões de tempestades, discutimos e ok, é isso mesmo vamos fazer a tempestade, aí chamamos mais tantas pessoas [...] não foi desde o início do processo que estavam as vinte e duas pessoas [...] porque não tem como dar conta, como que tu vai é muito intenso o processo de criação, não é assim um turno, é manhã, tarde e noite né... porquê quando tu entra num processo de criação mesmo, tem tanto de cena, quanto material de cena, quanto elementos, máscaras, figurinos [...] é diário, é muito tempo mesmo. (CARVALHO, 2017).

Paula Carvalho chama atenção para o tempo de disponibilidade necessário para integrar o grupo de forma orgânica, tendo em vista que após a produção da peça começam os ensaios e apresentações que também demandam tempo de trabalho. O *Ói Nós* tem uma organização estabelecida para dias de apresentação na rua, no qual é estipulada um horário de encontro dos atores antes da encenação de cerca de sete horas para realizarem a montagem, e após para desmontagem e o retorno a sede, onde descarregam o material de cena. Em dias como este, segundo Leila Carvalho (2017), o tempo destinado ao trabalho perpassa doze horas.

O tempo de chegada antes da encenação foi definido pelo grupo dado a necessidade que suas produções demandam, como no caso de *O Amargo Santo*, ou mesmo, em *A Tempestade*, são muitos os materiais que necessitam ser carregados para o caminhão como: figurino, adereços, alegorias, entre outros. Fazer a viagem até o local de apresentação, descarregar, montar o cenário, arrumar o figurino, maquiagem, cabelo de cada ator, sendo que este último é sempre muito elaborado, comenta Leila Carvalho (2017). Ela destaca que esse tempo já ajudou a resolver problemas técnicos, arrumar o equipamento que havia quebrado, mas também pode ser um período que tendo realizado as atividades ficam sem nada para fazer. E após a encenação a desmontagem e o retorno do material para a Terreira (espaço do grupo). O que notamos é que em dias de apresentação na rua, acabam utilizando um dia inteiro de trabalho, geralmente das 7:00 da manhã até às 23:00 da noite. Essa retirada dos equipamentos do caminhão, argumenta Paulo Flores, ocorre ainda no mesmo dia, a não ser quando há outras apresentações seguidas, porque o grupo aluga o caminhão para aquele dia e é necessário dispensá-lo para não ter que arcar com mais um dia de aluguel.

O grupo não tem definido os dias de encontro, os *atuadores* dizem que existem as responsabilidades e cada qual vai se disponibilizar com o tempo que tem e pode para as atividades do coletivo, assim tem aqueles que passam a madrugada ensaiando, outros vão pela manhã ou à tarde. Geralmente, o momento que é mais intenso são os momentos de criação e ensaio, sendo que diminui após a estreia e se modifica conforme as necessidades coletiva.

O Ói Nós ao longo de seus quarenta anos produziu cerca de trinta e sete peças e treze intervenções/performances, o que chega a quase uma por ano. Até o seu primeiro edital em 2005, o grupo já havia produzido trinta montagens cênicas. O que foi possível examinar é que a partir dos editais o número de produções artísticas são menores, no entanto, o tempo de circulação com o mesmo espetáculo é maior, passando de dois, três anos para sete, oito ou nove anos como no caso do *Amargo Santo*, assim demonstra o gráfico abaixo.

GRÁFICO 1: TEMPO DE CIRCULAÇÃO DAS PEÇAS



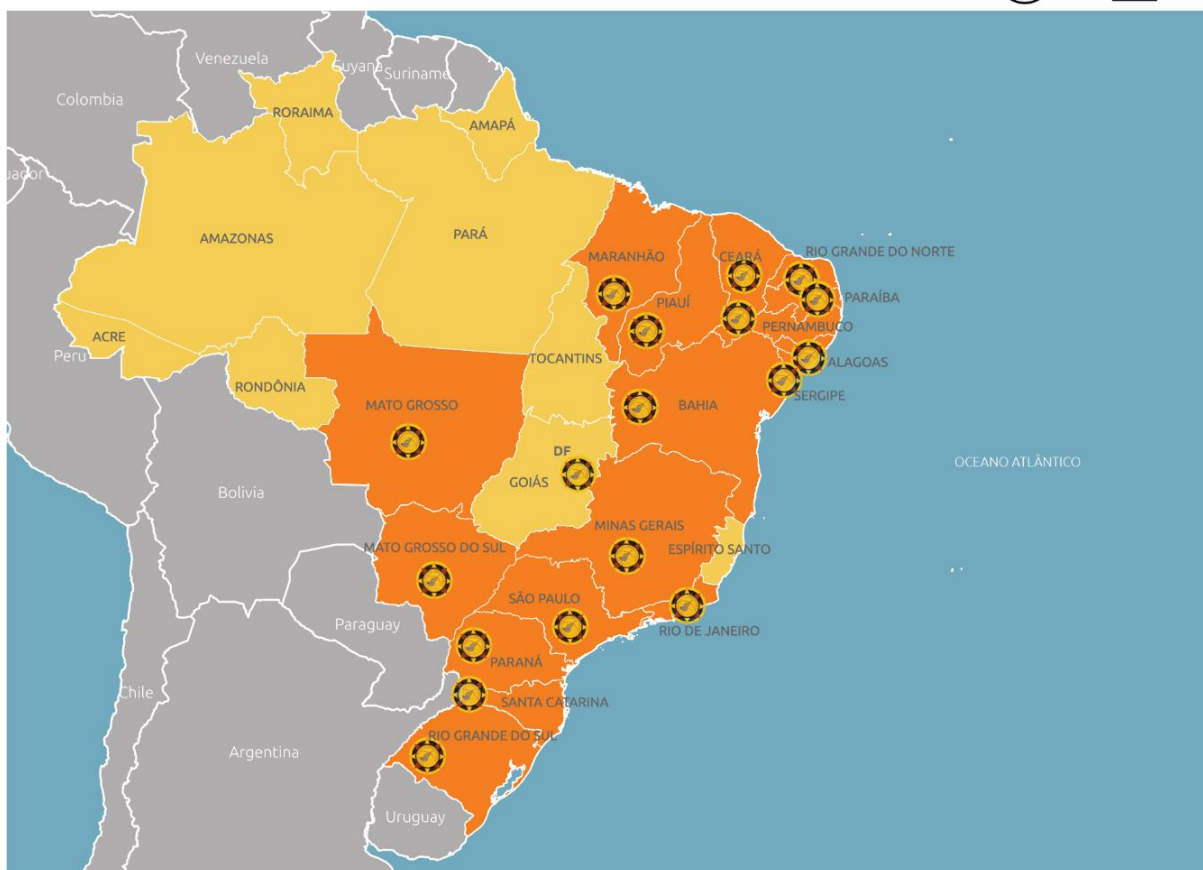
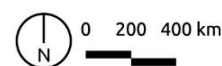
Fonte: Elaboração própria, 2018.

Para cada montagem cênica o *Ói Nós* leva cerca de um a três anos para a sua produção, esse tempo se modifica conforme a proposta e os recursos. Para o tempo de duração e circulação de cada obra, um aspecto que determina sua longevidade foi a forma encontrada pelo grupo de manter o repertório gravado, relata Tânia Farias (*Apud*, FISHER, 2003), de tal modo que um espetáculo só deixará de existir caso não tenha condições de realizá-lo ou não queira, mas o formato encontrado não depende exclusivamente da atuação de um ator, assim a peça não é paralisada com a rotatividade de pessoas que entram ou sai do grupo.

Em relação a circulação dos espetáculos, se destaca como outro momento intenso e de dispêndio de tempo para a sua realização. Somente com a peça *Caliban - A Tempestade* (2017), em apenas um ano de sua montagem o grupo percorreu quinze estados brasileiros, com cerca de duas a três apresentações por Estado e algumas vezes em diferentes cidades. Tânia Farias (2017) ressalta que o *Ói Nós* “nunca” se propôs a fazer um trabalho comercial, ou um trabalho com facilidade de circulação só para vender, e não tem isso como perspectiva mesmo em momentos de crise financeira. Ao contrário disso, argumenta Tânia Farias que a produção da obra artística se realiza tal como desejam, e isso geralmente inclui grandes proporções de figurino, máscara, alegoria, cenário, entre outros. Abaixo segue a representação dessa circulação no circuito brasileiro.

MAPA 1: CIRCUITO NACIONAL

Ói Nós Aqui Traveiz | Circuito Nacional



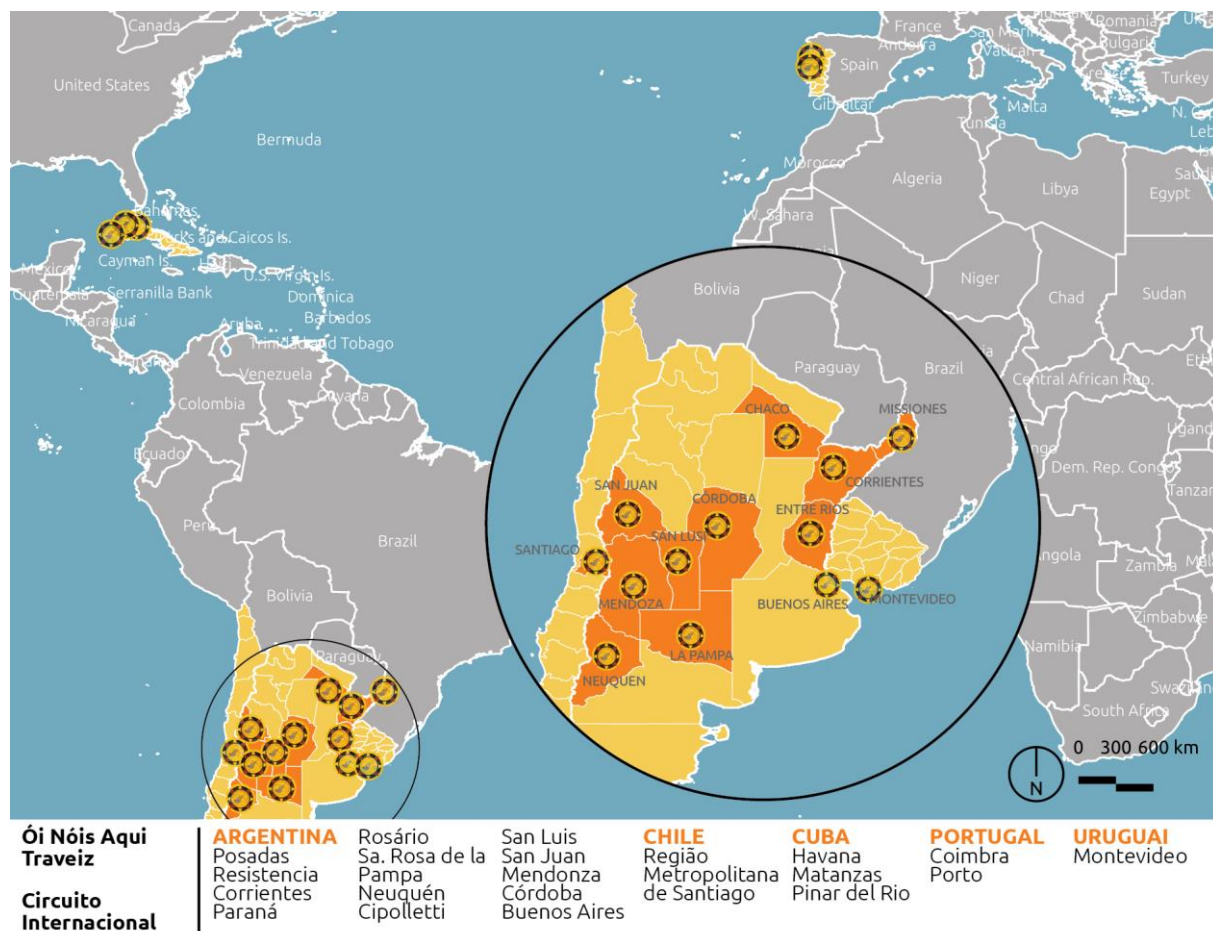
Fonte: Elaboração própria, 2018.

O *Ói Nós* participou de muitos festivais ao longo de sua trajetória, no entanto essa circulação, demonstrada nos mapas, começa a se intensificar a partir dos anos 2000 e com os aportes de editais públicos e financiamentos de organizações como Sesc, Itaú, entre outros, assim tiveram maior tempo de circulação pelo país e fora dele.

O grupo já percorreu cerca de dezessete Estados brasileiros, também participou de

festivais e circulação em diversos países como Portugal, Uruguai, Chile, Cuba, Argentina, neste último apresentou em doze províncias, como demonstra o mapa a seguir. Na maioria destes lugares, além do espetáculo o grupo se dispôs também a desenvolver oficinas, seminário e/ou encontro com os grupos da região. A circulação com a apresentação, neste caso, é a abertura para outras possibilidades de aprendizagem e socialização de conhecimento, como vivência com outros grupos para além da própria obra artística.

MAPA 2: CIRCUITO INTERNACIONAL



Fonte: Elaboração própria, 2018.

Todavia, no relato de outros *atuadores* que já não estão mais no *Ói Nós*, um dos elementos que provocaram sua saída foi esse tempo de trabalho exigido para cada ator, tanto na manutenção diária do grupo e no processo de produção, como nas viagens que realiza. Considerando que o grupo não “terceiriza” as partes produtivas de sua atuação, eles são igualmente responsáveis pela totalidade das partes que envolvem seu processo. Ao que parece, há uma dificuldade de determinadas pessoas em se apropriar desta forma organizativa, uma vez que este se propõe autogestionária, e isto implica em assumir a gestão e a responsabilidade para com o todo.

Sandra Alencar (1997) a respeito da autodeterminação no processo do *Ói Nós*, disse

que o grupo busca “exigir” de seus integrantes “um comprometimento real com todas as etapas do trabalho artístico fundamenta-se na ideia de que somente este exercício, realizado coletivamente, garante a eficácia do espetáculo, imprimindo-lhe um caráter verdadeiramente orgânico e coerente” (ALENCAR, 1997, p 72). De tal modo, se chegaria à concretude do significado máximo do que é ser um *atuador*.

A *autogestão*, já referida anteriormente, segundo Maurício Tragtenberg (2008, p. 129) “significa a integração do econômico com o político através do controle operário da produção e da democracia direta, substituindo assim, o tecnocrata administrador e o político profissional da democracia representativa”, ao tratar o processo autogestionário como uma luta por reconciliação entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre direção e base, ao expressar a luta dos trabalhadores pelo controle do processo de trabalho. Karl Marx (1974, p. 942), por sua vez, disse que nessa experiência começa “o reino da liberdade, só começa onde termina o trabalho imposto pela necessidade e pela coação dos fins externos”, em que o trabalho produzido e apropriado pelo grupo é a expressão de sua autodeterminação enquanto sujeito do processo produtivo, em que “o autogoverno dos produtores associados” seria a superação das formas de alienação, estranhamento e fetichismo presentes na produção da mercadoria no capitalismo. Estes autores, assim como tantos outros que abordaram o elemento da autogestão, faz referência ao processo produtivo de mercadorias, no que tange a divisão do trabalho, principalmente nas fábricas. Embora, o caso dos grupos que tratamos aqui seja distinto da referência destes autores, também no teatro há uma divisão considerada “natural” por causa da “aura artística”. Isso se demonstra na realização de quem pensa e opera a iluminação, de quem pensa a encenação e quem a interpreta, entre tantos exemplos retomaremos essa problematização no próximo capítulo.

A divisão de tarefas estabelecida no *Ói Nós*, advém do processo voluntário, no qual “as pessoas se autodeclaram: eu quero, eu posso, eu fico responsável” (FARIAS, 2017), ou ainda, podem receber indicações do que realizar e, neste caso, depende apenas de sua aceitação. Eugênio Barboza (2017) a respeito dessa divisão diz que ela ocorre na “demanda do dia a dia” e que ele, por exemplo, nunca havia trabalhado com solda, e aprendeu no espetáculo do *Amargo Santo*. No núcleo gestor, há uma “divisão de responsabilidades”, argumenta Barboza, “eu sei que sou eu e o Clélio que tem que fazer a solda, a madeira. A Tânia já sabe o que vai fazer, e ela vai coordenando a máscara [...]” (BARBOZA, 2017). Desta maneira, a divisão estabelecida busca uma distribuição mais igualitária das responsabilidades, e eliminando as especializações de cada um. De modo que são inseridos num processo ampliado de socialização do

conhecimento em que todos são aprendizes e professores.

Esta busca se distingue da divisão social do trabalho no capitalismo, porque como ressalta Adolfo Sánchez Vázquez (2010), “ela isola o homem nos limites de uma atividade limitada, imprimindo ao desenvolvimento da personalidade uma direção unilateral [...]. Longe de se desenvolver universalmente, o homem apegase à sua esfera de ação e, preso a sua particularidade, limita e mutila o seu ser” (VÁZQUEZ, 2010, p. 261).

Sobre o processo de apropriação do trabalho, Tânia Farias (2017) diz que “a princípio não tem ninguém ali alienado do que está dizendo, [fazendo], mas pode sim não estar desejando essa outra instância que é o trabalho coletivo”. Isso se explicita pelo desejo de alguns que gostariam de somente chegar e se arrumar, ou seja, que todas as outras partes, necessárias para que o espetáculo se realize, fossem feitas por outras pessoas. De tal modo, que há àqueles que não se “autodeclaram para nada” aponta Tânia, então a pessoa vai “percebendo que aquele lugar não é o lugar dela”, mas isso nunca fez com que alguém chegasse e dissesse que a pessoa tem que ir embora, ela mesma se retira do processo.

E eu sinto que não existe um trabalho de coletivo e de grupo assim como o nosso que faz tudo, que a gente não terceiriza nada, tipo não tem coisa que eu não saiba fazer, não tem coisa que eu não faça, olha vai lá e tu diz pra mim: ó tu vai ter que fazer a luz aí viu, não tem coisa que tu não saiba, vai ter que fazer. Tipo não tem como tu não ter que fazer todas as coisas se tu não renunciar coisas da tua vida pessoal. [...] é um projeto ideológico, aí tem pessoas que não se propõem a fazer tantas renúncias, mas pra esse trabalho existir, ele existe por conta da renúncia de algumas pessoas (FARIAS, 2017).

O processo autogestionário estabelecido pelo grupo, por sua perspectiva ideológica e política, possibilita com que todos se apropriem do trabalho, possam propor e contribuir para as de decisão do coletivo. Mas para isso, é necessário que cada atuador busque o desenvolvimento de sua autonomia, ou como relata Tânia Farias (2017), “se a gente pretende viver numa sociedade anarquista é fundamental pensar qual o meu papel? O que eu tenho que fazer? Eu tenho questões para que eu possa ser uma pessoa que decide?”. Ela chama atenção sobre o desenvolvimento das relações e sobre a consciência que o indivíduo deve adquirir em busca desse trabalho coletivo, “eu tenho que ter consciência também que há coisas que dependem de mim, como há coisas que depende do outro, do outro e do outro e que tudo isso é meu também” (FARIAS, 2017). Assim, como parte inerente do processo, cada qual tem a responsabilidade sobre ele e sobre o coletivo no *Ói Nós*,

[...] eu tenho que também me sentir responsável por alimentar os meus parceiros, alimentar companheiros, então eu tenho que estudar, eu tenho que trazer coisas, eu tenho que construir junto. Tem uma parte que me diz respeito eu que tenho que trazer isso então eu tenho que ir lá para pesquisar e trazer algo de novo também para os meus colegas como eu espero que eles façam. Acho que isso também gera todo um, ou

deveria gerar, toda uma forma diferente de se colocar diante do trabalho, e dos outros parceiros, e dos outros colegas. Eu acho que essas coisas são bem importantes e são muito importantes também a formação [...] (FARIAS, 2017).

A consciência adquirida pela atuadora Tânia Farias é, sobretudo, proveniente de sua relação com o trabalho produzido pelo *Ói Nós* e pela apropriação aprofundada que vem estabelecendo ao longo de sua trajetória de vinte e três anos. Porém, a contradição deste formato de produção mediante a forma produtivista dada na realidade social reificada, em que emerge seres que “condicionados”, faz retomar uma análise de Marx (2006) que disse: “a consciência nunca pode ser mais do que o Ser consciente; e o Ser dos homens é o seu processo da vida real” (MARX, 2006, p. 25). O próprio Marx (2011) analisou o processo de individuação, ou seja, a construção social do indivíduo mediado pelas relações de troca que tendem a leva-lo a uma padronização nas relações da mercadoria e ao fenômeno do individualismo. O que o autor defende nessa obra é que a individualidade precisa ser garantida e construída a partir das diferenças, e não da padronização da forma mercadoria. E talvez seja essa uma das contradições expostas na prática do *Ói Nós*, ao se propor a ser diferente na organização, na produção e na atuação política concreta. A autonomia liga-se diretamente a individualidade e a socialização na produção do processo e do sujeito.

Neste sentido, a busca por apropriação e autonomia de cada ator no processo se passa também pelas condições objetivas que podem obter tanto na sua relação com o grupo como de seus pressupostos existenciais básicos. Para examinar este aspecto, abordaremos a disponibilidade de tempo e valoração do trabalho quantificada (na forma de assalariamento) para entender como se dá os meandres do desenvolvimento do grupo. Deste modo, destaca Paula Carvalho,

Há onze anos estou no que a gente chama de núcleo, que é o núcleo de pessoas que de alguma forma cuida da gestão, todas as etapas, todas as necessidades que demandam para um grupo existir, que como tem uma questão que as pessoas que estão, o *Ói Nós* não tem recursos para pagar todo mundo, as pessoas fazem outras coisas e fazem teatro no *Ói Nós*. Existe esse núcleo de pessoas que tem uma grana para enfim, poder dedicar o seu tempo maior ao grupo (CARVALHO, 2017).

As atuações de cada ator são diferenciadas para não ser “injusta”, destaca Tânia Farias (2017), ao enfatizar que não há no grupo uma isonomia salarial. Nesse aspecto, ela diz que durante muito tempo todos recebiam de maneira semelhante, mas que a “dedicação de tempo das pessoas é diferente, dedicação de tempo no grupo e de tempo para o grupo”, argumenta que enquanto tem uns que trabalham de maneira integral, outros “só faz o espetáculo”, e essa igualdade se tornou uma “mentira”,

[...] durante muito tempo era assim, todo mundo igual, mas não é, que mentira... aí tem um momento que a gente se discute certo, isso não é legal, não é legal porque não é verdadeiro, se fosse... então vamos construir essa verdade, vamos fazer isso acontecer, mas na verdade a dedicação é diferente. Então se muitas coisas dependem de mim, muitas coisas dependem que eu, não importa que horas da madrugada eu chegue em casa, tenho que abrir o e-mail. E tu pode te liberar as três da tarde e fazer tua história, curtir sua vida, fazer supermercado e chegar em casa as nove da noite e curtir um vinho com teus amigos..., que ótimo também gosto disso! Mas se eu não posso fazer isso, porque tu não te dispõe a fazer, não é justo que a gente ganhe exatamente a mesma coisa. (FARIAS, 2017).

Essa diferenciação assumida pelo *Ói Nós*, fez revelar o envolvimento de cada um, sendo que um núcleo de pessoas realiza determinadas atividades que outro núcleo não se envolve. Desta maneira, há diferenças de valores a partir do quanto as pessoas se propõem a estar envolvido, coexistindo uma diferença de quem se dedica muito para o grupo, em relação àqueles que vão fazer “outros projetos fora”, como destaca Tânia Farias,

A gente tem que escrever esse projeto aqui, [...] não podemos perder essa chance. Ah..., mas eu estou indo lá porque eu vou fazer um filme, eu vou dirigir um filme, estou dedicando tempo para o meu filme. Como é que o *Ói Nós* fica se tu vai fazer um filme? Se agora tu não pode mais se dedicar, só pode fazer a peça? Alguém tem que fazer, porque por exemplo, agora não podemos perder esse edital. Tu também depende desse edital para viver, então tá, então não pode ser igual entende? Mas não é como a gente queria assim né, a gente gostaria que fosse diferente, mas é também entender que as pessoas têm desejos e que de fato é uma pedreira, de fato não é fácil, precisa renunciar sabe [...] (FARIAS, 2017).

Nesse sentido de renúncia, diz Tânia que o próprio Paulo Flores, que passou sua vida se dedicando ao grupo e que “perde o sono pensando como as pessoas vão sobreviver”, não é “justo com ele, quem chegou hoje e vê o espetáculo apenas como um estágio e vão embora, estes não pretendem fazer sua militância dentro do *Ói Nós* [...] só vai saber se serão atores daqui a alguns anos. Agora é uma possibilidade, eles estão vivendo” (FARIAS, 2017).

Contudo, o que está posto para estes atores é uma contradição entre o interesse particular e o coletivo. Pois, imersos na sociedade do capital, o grupo não consegue sanar todas as necessidades básicas para a reprodução da vida. Tampouco consegue universalizar seus pressupostos concretos, políticos e ideológicos, fazendo que cada ator recorra a seus projetos particulares.

Para deixar mais explícito os meandros dessa dinâmica, vejamos a seguinte relação: hoje o grupo tem em sua composição quatro integrantes que são negros²⁹, dos quatro integrantes, até março de 2017, apenas um deles integravam o núcleo gestor. O que verificamos no caso dos outros três integrantes, é que apesar de já pertencerem ao grupo há cerca de cinco, sete e dez

²⁹ A análise se restringe às características físicas, pois nesta dissertação entendemos que independente de sua autoafirmação e/ou consciência a respeito disso, sofrerão com o racismo que é estrutural na sociedade contemporânea.

anos, a sua integralização ao núcleo gestor não ocorre pelos seguintes motivos: 1) por escolha do próprio atuador, porque entende que teria que demandar mais tempo para a realização do trabalho; 2) pelo fato do grupo não ter condições de inseri-lo e mantê-lo recebendo integralmente; 3) o fato de que as necessidades estruturais de moradia, família e filhos são maiores que o grupo pode oferecer de recursos, o que faz com que ele precise de mais tempo para buscar outros trabalhos, e de tal modo, não conseguiria disponibilizar o tempo necessário para o coletivo. Nos três casos o que está explícito é que além da negritude e origem de classe, moradores de bairros periféricos enfrentam cotidianamente situações das mais adversas relatadas em entrevista, que faz com que o *Ói Nós* se torne uma espécie de “comunidade ilusória”, sendo que as suas características mais gerais são integrantes advindos da classe média, onde uma parcela vai acessar a universidade pública e tentar se manter com o teatro.

Paulo Flores, por sua vez, examina a “intensidade” e exigência que se faz das pessoas para o trabalho no grupo, e destaca que “não está em primeiro plano a sobrevivência do indivíduo”, mas sim a “sobrevivência da ideia, do espaço para que essa ideia aconteça e, depois, a sobrevivência das pessoas. Esta foi a maneira que encontramos desde as épocas mais difíceis até hoje” (FLORES, in. FISHER, 2007, p. 62). Esta situação ocorre primeiro pelos motivos já apresentados, em que os pressupostos do grupo não conseguem se universalizar, porque a arte na sociedade do capital cumpre também uma função de mercadoria; segundo, porque apesar de a obra artística se integrar a cidade e atingir suas várias camadas simbólicas, sua produção ainda não está na lógica do trabalho livre (o que para isso seria necessário o fim da sociedade do capital); terceiro, porque mesmo onde a busca pelo controle e da transformação dos modos de relação e de produção, ainda assim ela é determinada pelos seus agentes externos e de tal modo reificada, o que gera a dominação do produto sobre seu produtor.

Em síntese, o grupo não estabeleceu uma isonomia salarial (salários iguais para executar a mesma atividade), no entanto a divisão ocorre por tempo de grupo, disponibilidade para o trabalho e por quantidade de trabalho. Essa forma que se modifica conforme suas condições de subsistência, busca para além de igualdade, uma equidade na relação, ao diminuir as formas de dominação entre o trabalho abstrato e o trabalho concreto material, mas ainda assim reproduz uma forma que é característica do assalariamento e determinada pela sociedade de classes, pois, seu pressuposto ainda é o salário em termos abstratos.

1.2.2. PRODUÇÃO DO ESPAÇO

A preocupação com a “sobrevivência do trabalho”, no caso do *Ói Nós*, perpassa a manutenção de seu espaço físico, o que para o grupo uma coisa está intrinsecamente ligada a outra. A opção que fizeram de ocupar locais que permitisse sua independência criativa, fez arcar com os custos desta reprodução enquanto locatários. De tal modo que buscaram mecanismos para se manter e pagar o aluguel ao longo de sua trajetória de 40 anos.

O *Ói Nós* desde sua origem optou pela ocupação de um espaço independente para manter também independente seu processo de criação, alugou um local que ficou conhecido como o *Teatro do Ói Nós Aqui Traveiz* no final da década de 1970, que foi fechado logo na primeira montagem cênica, após muitas polêmicas que enfrentaram. Recorda Paulo Flores (2017), que viviam “a censura da ditadura militar, grande foi o esforço do grupo para reabertura daquele espaço”³⁰, que passou mais seis meses abertos até que não tivessem mais condições de manter o aluguel. Após sua primeira tentativa de constituir um teatro, no começo da década de 1980, o grupo se reinventa e seus “integrantes vão viver em comunidade e fazer laboratório teatral na ‘*casa para aventuras criativas*’, novo espaço alugado [...]. Fundamentado nos princípios de solidariedade, autogestão e anarquismo, a casa é um reduto de ideias libertárias” (FLORES, 2017). O que argumenta Flores é que “criar o novo homem é a necessidade do Teatro e é em busca desta ideia que o *Ói Nós* adotou o termo *Tribo de atadores*, que sugere uma nova sociedade, baseada na vivência em comunidade e na valorização das relações diretas e da responsabilidade individual” (FLORES, 2014, p. 12).

Em seguida, o grupo toma como sede o espaço na Rua José do Patrocínio, num bairro boêmio que fica localizado na região central da Cidade de Porto Alegre. Para alguns *atuadores*, os mais antigos e também ex-integrantes, este espaço marca uma trajetória estética e política do *Ói Nós*. Nomeado de *Terreira da Tribo*, se tornou um local destinado a formação, debates, saraus, compartilhamento com outros grupos. Mas após dez anos desenvolvendo atividades para a população, sofrem com os altos custos do aluguel, com o interesse da especulação imobiliária na propriedade que se valorizava e conseqüentemente com o despejo. Depois o grupo alugou um galpão no bairro Navegantes, onde também sofreu despejo, sendo que o dono vendeu para outra empresa o móvel sem avisar o locatário, assim o grupo foi despejado na sequência.

Atualmente, localizado no bairro São Geraldo, galpão alugado sem saber até quando,

³⁰ FLORES, P. Entrevista concedida a Renata A. Sousa em Porto Alegre no dia 25/04/2017.

foi atribuída uma proposta diferente em sua utilização: não se refere mais a “centro cultural libertário”, desejado pelo grupo logo em sua origem, mas sim um espaço que se movimenta, que se molda as necessidades do grupo e de seus espetáculos. O *Ói Nós* ainda passou a desenvolver atividades de forma descentralizada, como é o caso das oficinas que realiza na periferia de Porto Alegre e em outras cidades da região, o que fez com que vivenciasse espaços distintos na cidade e se transformasse através deles.

Se por um lado, o grupo tinha como pressuposto romper com a lógica mercadológica na sua produção artística e ainda, buscar sua independência espacial sem que sua criação fosse pautada, sobretudo, pela intervenção do Estado. Por outro lado, sofreram com os custos dessa reprodução e tiveram que modificar sua atuação devido à lógica da valorização imobiliária e rentista que predominam nas cidades, tendo em vista que o Estado, e os agentes do setor imobiliário, ao investir em determinados locais, promove a valorização de localidades específicas, aspecto este que resulta na realocação de uma camada da população que não mais consegue arcar com estes custos. O poder de monopólio dos donos do capital imobiliário garante o controle dos preços e da renda da terra, assim como a definição do endereço da classe trabalhadora e de sua produção cultural e artística que tenta ser um desvio dessa lógica capitalista. Dessa forma, o que se vê é a ampliação e reprodução da segregação socioespacial e urbana a partir do desenvolvimento desigual e combinado do espaço socialmente produzido, consequência da acumulação de capitais no processo de urbanização.

Nessa ótica vemos que há um problema de moradia e de precariedade nas condições de habitação oferecidas à classe trabalhadora como efeitos inerentes ao modo de produção capitalista. Pois, o capital assenta-se na propriedade privada dos meios de produção e do produto do trabalho, e a relação geral que estabelece entre os indivíduos é a relação de compra e venda, de modo que quem possui dinheiro suficiente para adquirir um imóvel ou qualquer outro bem pode tornar-se proprietário, ao passo que o desprovido será, dentro da lógica imperante, posto à margem ou na condição de locatário. Também os artistas e grupos culturais vão sofrer com isso, sobretudo, se estão numa posição contrária ao capitalista. Ao arcar com os altos custos do aluguel, definem o ramo de produtores que se deseja em cada parte da cidade, ao serem determinados por uma lógica da (des)ordem da cidade. Inseridos numa sociedade onde tudo se vende, ao mesmo tempo em que o salário pago à força de trabalho não contempla o custo de uma habitação adequada e de sua reprodução social, aos trabalhadores a única alternativa que resta é alojar-se nas áreas que não interessam ao capital fundiário.

No caso dessa condição social de localização seria diferente com a categoria de artistas

trabalhadores? Ao que parece não. A sociedade brasileira, que apresenta um dos índices de maior desigualdade social em relação a distribuição de renda e propriedade, tem na habitação uma das expressões mais notórias da lógica capitalista que garante riqueza para alguns, a partir da penúria econômica, política e social de uma imensa maioria.

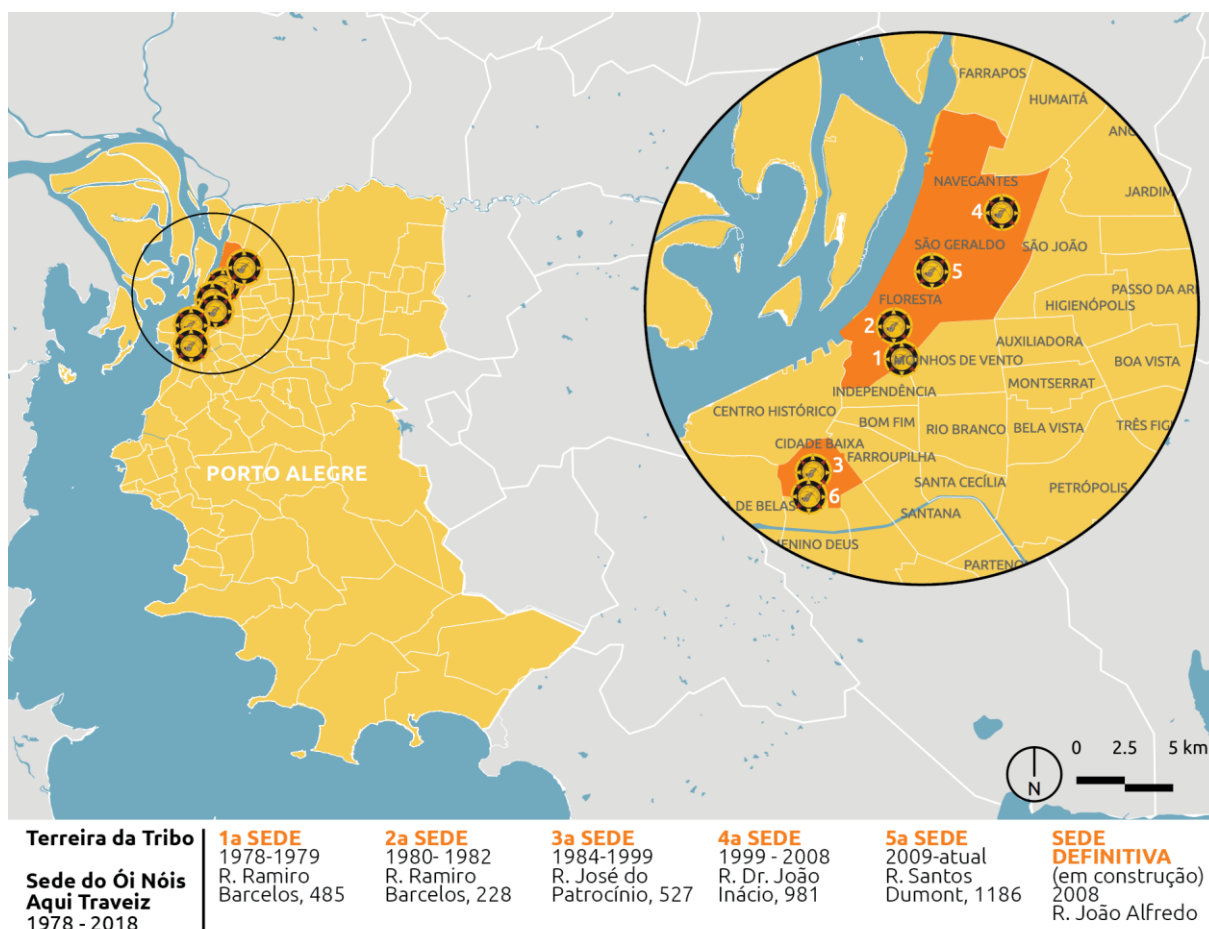
O *Ói Nós* sofreu com a valorização dos espaços que ocupou, com aumento dos aluguéis, despejos e até mesmo perseguição política no afronto com a especulação imobiliária, isso fez com que o grupo circulasse por outras territorialidades, o que transformou sua atuação, seus usos e necessidades. Entre as dificuldades políticas que tiveram no período em que estavam para ser despejados, a relação com o governo do Partido dos Trabalhadores (PT) em sua gestão na Cidade de Porto Alegre entre 1998 a 2000 foi a mais conflituosa, destaca Flores (2017). Por ser um partido do qual acreditavam que teria posicionamentos mais à esquerda, relatam que mediante o problema de despejo do espaço na Rua José do Patrocínio, Cidade Baixa, do qual ocuparam por dez anos com atuações artísticas para a cidade e esperavam ter algum reconhecimento, sentiram que não houve por parte da gestão nenhum interesse político no sentido de tombar aquele espaço como um bem público, e promover políticas culturais para o local.

O grupo, enquanto lutava politicamente para o tombamento e sua permanência no naquele local, buscou expor suas críticas à gestão petista através da montagem de *Hamlet Máquina* de Heiner Müller, o qual criticou duramente a experiência do socialismo alemão, a República Democrática Alemã (RDA)³¹. A encenação tecia críticas ao PT e a esse posicionamento dito de “esquerda” à situação que o grupo estava vivendo em Porto Alegre. O que fica explícito no relato de Paulo Flores (2017) ao dizer que “não havia mais um projeto que a gente acreditava que fosse de mudança agora era só de manutenção do poder, parecido com o que a gente viveu no âmbito federal”. Esses aspectos de crítica à esquerda também foram lembrados na encenação do *Amargo Santo*, ao trazer de maneira burlesca os personagens ligados ao comunismo e na economia de elementos cênicos que utilizaram para representa-lo. Nesse caso, a crítica vem a partir do próprio Marighella, mas é interessante verificar como estiveram presentes, ainda que de maneira discreta, nas produções artísticas do *Ói Nós*.

Assim, ao longo da trajetória do grupo, os espaços em que são possíveis de serem ocupados vão ficando cada vez mais longe da centralidade da cidade, mas ainda assim, perto dela, como mostra o mapa abaixo:

³¹ Estado criado em 1949 no território da zona de ocupação soviética após a segunda guerra mundial.

MAPA 3: TERREIRA DA TRIBO - SEDE DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ 1978-2018



Fonte: Elaboração própria, 2018.

O mapa apresenta todos os locais em que o *Ói Nós* ao longo de sua trajetória ocupou, e a sua sede que tem como pretensão ser a definitiva, mas ainda em construção e dependente da “vontade política” para a sua realização, uma vez que o espaço foi cedido pelo poder público ao grupo, mas o mesmo retém o financiamento necessário para a concretização da obra.

Assim, podemos examinar que o grupo vem sofrendo com os altos custos do aluguel, no que concerne a sua busca por espaços como sede. Isso ocorre, principalmente, porque permanecem na zona central da cidade, mesmo que seu posicionamento político e temática social tenha como base a classe trabalhadora. No entanto, a circulação do grupo na periferia e na região metropolitana, melhor representado no mapa quatro que veremos mais adiante, expressa um sentido de levar e socializar a produção artística e de conhecimento, mas sempre com um retorno para o seu espaço de origem.

1.2.3. FORMAS DE FINANCIAMENTO

O *Ói Nós* primou por sua independência criativa e buscou os meios objetivos para que pudessem se realizar tanto para manutenção de sua sede, como para produção de suas encenações. As estratégias de sobrevivência do grupo foram as mais diversas. Relatam alguns atadores mais antigos que eles traduziam o Arrabal, do Artaud, produziam “livrinhos” rodados em mimeógrafos, publicavam e os vendiam na noite para pagar o aluguel do espaço. Relatam ainda, que chegaram a ter uma lancheria e que vendiam pão de queijo e produtos integrais enquanto estiveram na Rua José do Patrocínio, Cidade Baixa (bairro boêmio de Porto Alegre). Mas ressalta Tânia Farias que a maior parte do tempo a sobrevivência se deu pelos trabalhos que os atadores realizavam fora do grupo, em trabalhos que não ligados ao teatro.

Foi somente a partir dos anos 2000 que eles conseguiram manter uma organização financeira que permitiu também a manutenção do aluguel, telefone, água e luz do espaço, bem como a de um núcleo estável de pessoas mantido pelo *Ói Nós*. Outro meio de subsistência, ou pelo menos de garantir a construção dos espetáculos, foi através de premiações e participações em festivais.

A disputa pelos recursos do fundo público, de acordo com Tânia Farias (2018), ocorreu após a saída do governo militar. Para acessar esses recursos o grupo criou a “Associação dos Amigos da Terreira da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz”, em 1992. Mas somente foram contemplados após vinte sete anos de sua existência, exatamente no ano de 2005.

A partir daí obtiveram recursos junto a Petrobrás, Itaú, SESC, Votorantim, entre outros. Tânia Farias (2017) diz que foram fortemente criticados em relação a pegar recursos da Votorantim, principalmente por pessoas ligadas ao PT, mas argumenta que não vive na “sociedade anarquista que gostaria de viver” e que, ao contrário disso, está inserida na “barbárie”, de tal modo que vivem a contradição e o embate o tempo todo dessa condição. Importante destacar que custos fixos como aluguel, energia, água e telefone exigiram essa relação exterior ao grupo. Por isso, Tânia Farias chama atenção sobre a consciência que tem sobre a sua inserção na sociedade da luta de classes e que isso é o primordial. Ressalta ainda que acessar o patrocínio da Votorantim, significa acessar uma lei de incentivo, um recurso público, no qual a empresa que tem o direito de decidir onde ela quer colocar, mas que eles fizeram de tudo para que fosse diferente,

Eu briguei, eu estive em vários fóruns falando pra acabar com a lei de incentivo porque ela é concentradora, ela é horrível e é uma putaria, eu falei, eu lutei, a gente vai continuar falando isso... Como é que o petista vai me olhar e dizer assim, ah que contraditório olha lei de incentivo sabe o que significa isso, renúncia fiscal, ou seja,

recurso público. Não sou eu que estou dando direito para o marketing da empresa decidir sobre o recurso público, eu pago imposto, ele também paga, mas pra ele dão direito de decidir onde vão botar [...] é recurso público e eu só pego recurso público para fazer o trabalho do Ói Nóis (FARIAS, 2017).

A crítica sobre a lei de incentivo, enfatizada por Tânia Farias, remete também a crítica para o governo petista que não modificou o formato da lei. Aponta que houve momentos que não havia nenhum recurso público para se disputar a não ser através dessa lei, e ressalta que durante muito tempo nenhuma empresa quis patrocinar o grupo. Ela chegou a percorrer cerca de sessenta empresas com quatro projetos diferentes, mas os projetos relacionados à escola popular, publicação de livro, teatro como instrumento de discussão social e oficinas populares de teatro nos bairros da periferia de Porto Alegre, não eram vendáveis. Este último projeto foi o que recebeu recursos da Votorantim para realizá-lo.

Na produção do espetáculo do *Amargo Santo* o grupo não conseguiu nenhum patrocínio. Tânia Farias (2017) diz que apresentaram pelo menos umas cinco vezes o projeto, então retiraram recursos de outros trabalhos para montar a encenação, e acrescenta, ao dizer que foi um “milagre” o que fizeram:

Quando a gente ganhou o patrocínio da Petrobrás pela primeira vez, a gente pegou grana daí pra fazer a peça que a gente queria fazer né, e o Marighella é lindo, uma produção maravilhosa e não teve um recurso específico pra ele porque a gente não conseguiu aprovar num edital montar uma peça sobre esse comunista. Então, acho que tem uma coisa que vai tirando dali, vai levando pra lá, acho tem muito isso assim né, ah se dá para um projeto tentar guardar grana, se guarda grana porque até aí depois você garante a sobrevivência do grupo por mais um ano. A gente vai criando estratégia e a cada momento mostra que aquela que a gente usou na outra não vai dar agora [...] (FARIAS, 2017).

O grupo após a estreia do espetáculo conseguiu patrocínio pela Petrobrás para circular, assim como recentemente receberam patrocínio do Itaú para fazer a montagem da peça de Augusto Boal e ir para Cuba com a encenação, aspecto que Tânia Farias ironiza, ao dizer que vão até Cuba e “quem vai levar é o banco”. Ressalta ainda, que essa relação não é frequente, na maioria das vezes eles se inscrevem em todos os editais para ser contemplado por um. Com o custo dos dois alugueis de espaço, sendo que um deles é um depósito de material onde tem cenário de quarenta anos de história, e o outro onde trabalham e desenvolvem a escola.

Outro ponto que chama atenção é ao fato que nunca realizarem um trabalho comercial e que não pretendem fazê-lo. Nesse aspecto, a disputa pelo fundo é fundamental, como ressalta Tânia Farias (2017): “eu posso estar lá fomentando a revolução e não vou pegar o recurso público por quê? Se eu não pegar, eles vão dar para Roberto Carlos fazer show no Estância no Alto da Serra”. Entretanto, em momentos como o que estão vivendo, de corte dos investimentos

sociais, escassez de verba para a cultura, saúde, educação, entre outros, o grupo vislumbra nenhum edital, nada no horizonte.

O *Ói Nós* foi um dos fomentadores e articuladores na proposição da Lei de Fomento ao Teatro na cidade de Porto Alegre. No qual Tânia Farias passou por São Paulo e levou a lei para o Rio Grande do Sul, convidou os grupos da região para conversar e construir a lei na cidade. Ela foi aprovada, no entanto, não conseguiram comprometer o Estado com um fundo específico para o teatro. De maneira que a lei, conforme dados da prefeitura de 2016³², contempla apenas dois grupos com um orçamento de 125 mil cada.

Contudo, o *Ói Nós* ao longo de sua jornada, rompeu com o espaço clássico estabelecido para o teatro, buscou locais alternativos para sua atuação. Pressupõe a horizontalidade na sua forma de organização, rompendo com a hierarquia da divisão social do trabalho, de modo que todos se colocam como *atuadores* e isto implica tanto a produção do espetáculo como os afazeres políticos e de manutenção do grupo. Assim, eles modificam as relações habituais, restitui o valor de uso da obra e o potencializa como um resíduo. Todavia, não deixa de apresentar contradições dentro dos pressupostos do capital, como o processo de assalariamento, isso ocorre porque ele também é determinado pela lógica das forças produtivas aos quais está inserido, mas isso não é determinante para estabelecer a sua forma de produção.

³² Site acessado em 01/02/2018:

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_noticia=186753&EDITAL+DE+FOMENTO+AS+ARTES+CENICAS+ABRE+INSCRICOES

1.3. ATUAÇÃO POLÍTICA: POR UM TEATRO COM PEDRAS NAS VEIAS

FIGURA 14: AÇÃO POLÍTICA



Foto: Arquivo da Tribo Ói Nós Aqui Traveiz.

O *Ói Nós* desde seu nascimento fez a opção por uma produção artística que apresenta a temática social no bojo de suas encenações, ao perceber a potência que esse teatro tinha em meados da década de 1970. Como ilustrado por Paulo Flores (2017), ao falar sobre o Teatro de Arena de Porto Alegre, nota que era um “espaço onde se respira mais liberdade e onde se discute temas importantes [...] a temática social mobiliza muito, uma época de muito pouca informação, de censura e medo da repressão que a gente vivia” (FLORES, 2017). O final da peça de *O Amargo Santo*, quando são abertos os “arquivos do porão da ditadura” e surge a menina com os balões coloridos, ilustra esse nascimento do *Ói Nós*, que sofreu com perseguição, censura, fechamento do seu teatro e ainda prisão de alguns de seus integrantes na época, e que a luta pela democracia representava naquele momento a esperança de tempos melhores para os trabalhadores.

Paulo Flores (2017) diz que a primeira peça do grupo levantou muitas polêmicas, “aí em um mês de temporada o teatro foi fechado, e houve toda uma batalha jurídica para a sua reabertura”. Isso implicava naquele momento, uma luta política direta, quando recorreram a todos os apoios possíveis de oposição ao governo ditatorial. Também era o momento da “volta das manifestações de rua, que tinham sido duramente reprimidas no final de 1968 e depois do ato institucional número cinco”. Foi nessa ebulição social no final de 1977 que nasce o *Ói Nós*, marcado pela “democratização do país, a luta pela anistia, os presos exilados e perseguidos políticos”. E também é daí que advém seu nome “*Ói Nós Aqui Traveiz*”, nas palavras de Flores “estamos de volta para continuar a luta pela democracia, e é um período conturbado de onde a gente, a maioria do grupo também era militante ativista, o que nos rendeu algumas prisões, isso tudo formou o grupo e foi politizando o pensamento teatral” (FLORES, 2017).

Assim o grupo vai buscar a realização de um teatro como “um instrumento político de expressão de ideias”. Eles negam o “teatrão comercial” (também conhecido como teatro de elenco), que além de estar vinculado a lógica mercadológica, não apresentava nenhuma novidade estética. Mas também questionam o que era chamado de “teatro de esquerda” da época, porque consideravam que faziam “um teatro de cunho ideológico anti-burguês, mas dentro dos marcos formais do realismo burguês” (FLORES, 2014, p. 11). O marco questionado pelo grupo aborda a concepção estética, no qual tinham como base o uso da palavra, e não havia um “trabalho mais aprofundado na questão da corporalidade, da experiência e do espaço” (FLORES, 2017). Com estas concepções e na busca por outra forma estética, o *Ói Nós* vai rejeitar o naturalismo e passa a flertar com o surrealismo, porque acreditam encontrar “mais liberdade para trabalhar a encenação”. De tal modo que tem como seus referenciais artístico-

políticos os grupos: Teatro Oficina, com a peça *Gracias Señor* e também o Living Theatre³³, em sua passagem pelo Brasil.

Estes referenciais fizeram com que o grupo se aproximasse também das concepções anarquistas de Antonin Artaud, o qual “acreditava que o teatro tinha essa força de abalo, de transformação dessa sociedade burguesa que está aí constituída” (SANTOS, 2005, p. 249). E também de suas propostas cênicas, o qual o *Ói Nós* parte para a realização de experimentações identificadas como “perturbadoras e agressivas”, pela tentativa de agregar fisicamente o público na encenação. Eles rejeitam a palavra como “único” aspecto do fazer teatral, ao se contrapor ao modo operante no teatro, no momento de seu nascimento, e a tomam como apenas mais um elemento, sem que este se sobreponha a nenhum outro. Também rompe com o palco italiano e busca um espaço “alternativo” que proporcione independência no processo criativo, distante do cerceamento do Estado, que naquele momento tratava-se de uma ditadura civil-militar.

Os pressupostos de ação estética e política, em seu manifesto, orientam o grupo no sentido de desvelamento, através de sua representação artística, dos processos de opressão e dominação do povo, e questionando inclusive os grupos de “resistência”, ao se referir às agremiações de esquerda, que na concepção deles não buscam outras formas de se realizar e de radicalizar, sendo que alguns ainda corroboram com a dominação e manutenção das mazelas do povo. Como vemos em seu manifesto por “Um teatro com pedra nas veias”,

Pedra nas veias para tentar criar uma demonstração coerente da barbárie. A selvageria como uma relação entre “civilizados”. A humilhação como coragem de suportá-la. Pedra nas veias para buscar um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo e denuncie a descaracterização consumista. Pedra nas veias para deformar aquilo que até ontem chamávamos teatro. Pedra nas veias para expor cruamente, no espaço cênico, uma figuração crítica do cotidiano. Pedra nas veias para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos. Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês nem aos pregões do teatro palavra. Pedra nas veias para ir um pouco adiante da cultura de resistência. Para ousar opor-se. (ALENCAR, 1997, p.37).

Segundo Samantha Torres (2016), o *Ói Nós* se propõe a “ideia de fazer um teatro fora dos padrões [...] buscam por um posicionamento político, ético e estético que extrapola o espaço da cena”, o que os levou a intervir em “manifestações políticas, greves e protestos” (TORRES, 2016, p. 54). Nesse sentido, o grupo buscou atuar com “radicalidade” dentro do espaço cênico e o ampliando para o espaço da rua, com posicionamentos políticos em prol da classe trabalhadora.

³³ Living Theatre – grupo norte-americano - que faz sua passagem pelo Brasil no início dos anos de 1970, convidado por José Celso do Teatro Oficina, juntamente com dois outros grupos, o que de acordo com Rosenfeld (2008), tinham como finalidade a criação de um espetáculo “exportável para outros países da América Latina”.

FIGURA 15: GLOBO GOLPISTA



Foto: Guilherme Santos / Sul 21, 2015

Dentro do espaço cênico, relata Paulo Flores que as primeiras encenações geraram polêmicas devido à agressividade, efeitos de choque que uma vez produzidos estabelecia um conflito entre o entendimento de teatro e as concepções estéticas realizadas, como foi o caso das peças de 1979: “Ensaio Selvagem” de José Vicente e “O Rei já era Parará Tim Bum Bum”, uma vez que elas,

Aprofundavam uma linguagem que buscava uma palavra de impacto integrada ao movimento corporal, afastando-se do psicologismo, do naturalismo. O ator reelaborava a personagem expressando-a como uma projeção de sua própria personalidade, com total despojamento e total doação. Num determinado momento do espetáculo havia uma celebração entre atores e público através do toque, das carícias e de entoar uma canção envolvente, que lembrava um mantra. A encenação partia da ideia que o teatro convencional estava morto e que a única possibilidade de vida estava no contato físico com o público, na comunhão dos corpos. [...] A performance integrava diferentes linguagens [...]. Os atores atuavam totalmente nus. Era uma experiência de limites, onde o universo interior dos atores expressava-se em uma linguagem pessoal, através de impulsos resultantes da sua própria subjetividade. (FLORES, 2014, p. 12).

O grupo buscou o “autodesnudamento do ator grotowskiano”, isso significa uma atuação artística em que o ator parte do “íntimo de seu ser e de seus instintos” e busca “ultrapassar os seus próprios limites e condicionamentos”, tendo como finalidade “fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador” (FLORES, 2014). Há nessa concepção estética uma busca dos pressupostos subjetivos do ator que realiza a ação, ao mesmo tempo desloca o público de sua comodidade, característica da atuação artística considerada como “convencional” nos teatros daquela época, e com isso intervêm corporalmente e sensivelmente na plateia para estabelecer outros nexos de reflexão que não somente “racional”.

Com essa proposta de atuação, o *Ói Nós* realiza em meados da década de 1980 o que chamaram de “Trilogia da Condição Humana. Espetáculos que envolviam questões como solidão, incomunicabilidade e finitude do ser humano” (FLORES, 2014, p. 14). Nesse formato ainda realizam as montagens de: *As Domésticas*, *Fim de Partida e Ostal*. O que conta Flores é que em Ostal, o público era envolvido por “acessos, alucinações, sofrimento [...] rompia com a narrativa lógica e dependia de um tipo de associação próxima da loucura ou do sonho” (FLORES, 2014, p. 14).

Para essa proposta de encenação mais intimista, no qual a relação com o público passa por um contato mais direto em espaços que podem ser desde um galpão até um presídio ou uma ilha, o *Ói Nós* chamou a partir de 1987 de *Teatro de Vivência*, que se estabelece com o seu projeto *Raízes do Teatro*, que

[...] resgata as origens ritualísticas do teatro, a procura do seu caráter sagrado, de contato com as forças da vida. O teatro de vivência procura uma forma de relação aberta e sincera com o público, em que atores e espectadores partilhem de uma experiência comum, que tenha a intensidade de um acontecimento, capaz de produzir novas formas de percepção da realidade (FLORES, 2014).

Com essa concepção do *Teatro de Vivência* mais consolidada, o grupo realiza em 1990 a peça *Antígona Rito de Paixão e morte*, o que segundo Flores (2014), parte do mito grego e o “recria em função da vivência dos atores, dos seus desejos e das necessidades da época”. Boa parte das encenações do *Teatro de Vivência* terá essa característica, o que de certo modo, ressalta a influência dos grupos que se tornaram hegemônicos na produção artística e política a partir da década de 1970 considerados como pós-dramáticos.

Para Anatol Rosenfeld (2008), ao se referir aos experimentos do Living Theatre, mas que vale para algumas atuações do *Ói Nós*, esse modo de encenação assimila “processos de Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Antonin Artaud” por tratar de conteúdos políticos e com posicionamentos partidários a classe trabalhadora, mas também reproduz “formas de comunicação ‘pré-lógicas’, num plano ritual em que o público deveria tornar-se uma espécie de congregação dirigida por atores sacerdotes” (ROSENFELD, 2008, p. 220). O que nos leva a expor a mesma questão enunciada por Roger Planchon (1970), quando fez referência ao Living Theatre, “por quê um teatro novo com um conteúdo velho?”.

FIGURA 16: ÓI NÓIS ANARQUISTA

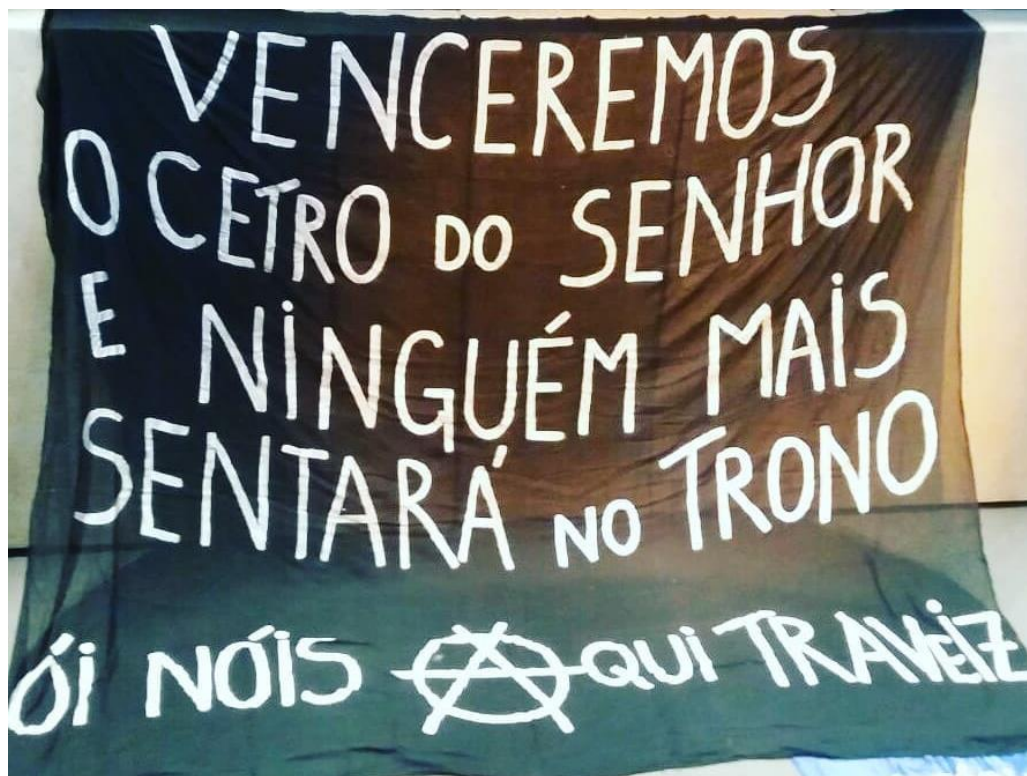


Foto: Arquivo da Tribo Ói Nóis Aqui Traveiz

O grupo entende que essa forma estética, com princípio no teatro ritual, possibilita entrar “em outra dimensão de tempo e espaço, fora do tempo cotidiano, instaurando no público uma dilatação da sua percepção”, para isso vão utilizar

A água, o fogo, a terra, elementos essenciais da natureza faziam parte da encenação. O uso das imagens, sons, texturas, cheiros, sabores, estimulavam os sentidos tanto dos atores como do público. O olhar e o toque se tornavam ações importantes. O ritmo denso e mais lento que o habitual de algumas cenas alternava-se com o ritmo visceral e extático de outras. (FLORES, 2014).

A concepção de Lefebvre (1983), de que a proposta cênica de Antonin Artaud rompe com o cotidiano por elevar a encenação para a dimensão do sonho, e isso toma corpo nas produções do teatro de vivência do *Ói Nóis*. O que nos resta saber, é se de fato elas levam a outro nível de reflexão e alargam as possibilidades de resistência?

A ampliação do espaço cênico para a rua se constituiu desde o nascimento do *Ói Nóis*, que ao atuar em atos políticos com intervenções e performances supriram uma necessidade de ação política e diálogo direto com os trabalhadores. Como nos conta Flores (2014) “o grupo participou ativamente das manifestações políticas, como o movimento pela Anistia, a greve dos bancários e da construção civil, e o protesto contra o aumento das passagens municipais” (FLORES, 2014, p. 14). E foi dessa maneira que o grupo ficou conhecido na cidade por sua atuação em ações e protestos, bem como por sua produção de teatro de rua, também é muito

lembrado por sua luta tanto em torno do espaço da *Terreira*, em que foram despejados, como por políticas públicas para o teatro e para a cultura em âmbito nacional. Abaixo segue a lista de intervenções/performances realizadas pelo grupo ao longo dos anos:

TABELA 1: INTERVENÇÕES E PERFORMANCES

Ano	Descrição
1981	Intervenções teatrais de rua em manifestações ecológicas
1982	Intervenção Teatral pela Paz nas Malvinas
1983	Improvisações e peças curtas nas ruas e campus universitários
1984	Intervenção de rua: Um minuto para a paz e Nagasaki nunca Mais
1985	Intervenção A dúzia suja, Rosa de Hiroshima, Fim ao FMI
1986	Intervenções: Liberdade para a Virgem, a última folha... Acabou o verde e todos a greve geral.
1987	Intervenções: Da velha inquisição a nova censura; A Redenção pede socorro, o soldadinho e Goiânia nunca mais - cézio 137.
1988	Intervenções: O Guaíba vai virar Copabacana, Zé da Silva e o FMI e Tributo a Chico Mendes.
1989	Intervenção de rua: Dia mundial do meio-ambiente
	Encenações: Os fuzis da Senhora Carrar, Quanto custa o ferro? Terror e Miséria do III Reich e a Decisão
2014	Performance "Onde? Ação nº2"
2015	Performance "Procura-se um Corpo - Ação nº 3"
2015	Performance "Ação nº 4 - Vivos os levaram, vivos os queremos"

Fonte: Elaboração própria, 2018.

Até 1989 o grupo realizou dez intervenções (registradas em seus documentos) e a retomam em 2014, sob a nomenclatura de “performance”. O *Ói Nós* vendia livros para se manter, e é desse momento que nasce o seu Teatro de Rua a partir das “intervenções cênicas” que passaram a fazer em “manifestações ecológicas e pacifistas”,

Em junho de 1981 um cortejo cênico dos atores abre uma grande manifestação que reúne mais de mil pessoas no centro de Porto Alegre. Através da alegoria, utilizando bonecos e máscaras, a Tribo denunciava o uso indiscriminado da energia nuclear e a poluição do rio que abastece a cidade. A repressão policial se fez presente interrompendo essa primeira manifestação teatral nas ruas da cidade. E assim foi com as próximas intervenções cênicas do *Ói Nós Aqui Traveiz*. Em agosto do mesmo ano, no aniversário da bomba de Hiroshima, a Tribo, junto com várias entidades ecológicas, manifestou-se contra as pesquisas do governo militar para criar a bomba atômica brasileira. Dessa vez a violência foi geral, a polícia militar agrediu os manifestantes e destruiu a golpes de cassetetes a enorme bomba de papelão que abria o cortejo. Em maio de 1982 a cena se repetiu com a manifestação pela Paz nas Malvinas. Os bonecos gigantes da Rainha da Inglaterra e do General Ditador da Argentina foram completamente destruídos pela truculência policial. A partir desses acontecimentos a Tribo não saiu mais da rua. O interesse do *Ói Nós Aqui Traveiz* voltou-se exclusivamente para as interferências cênicas no cotidiano. Antimilitarismo, denúncia de agrotóxico, luta contra o racismo, defesa dos povos indígenas; em todos os momentos de mobilização política, em atos de repúdio a injustiça social e a violência institucionalizada, a tribo estava presente, em defesa terna e intransigente de uma humanidade criativa e solidária”. (FLORES, 2014, p. 13).

O que argumenta Tânia Farias (2017), sobre essas intervenções de rua, é que o grupo foi descobrindo uma forma a partir das experimentações que aconteciam diretamente na rua, o

que fazia com que eles construíssem “bonecos, uma informação visual que acompanhava a manifestação em deslocamento até começar a criar intervenções”. No entanto, no período ditatorial, elas eram reprimidas e os bonecos destruídos. Mas houve um momento em que o grupo realizou a mesma intervenção duas vezes. E, então, foi a partir daí que intensificaram a pesquisa sobre o teatro de rua. Com o “desejo de interferir no cotidiano da cidade, de levar poesia e reflexão surpreendendo o dia a dia de centenas de pessoas das mais diferentes classes” (FLORES, 2014, p. 14). E o que eles chamavam de intervenção cênica, toma nova proporção com espetáculos mais elaborados que podem ser realizados tanto na rua, quanto num espaço fechado como um galpão. A partir de então, o grupo monta a peça “Teon – Morte em Tupi-Guarani” em 1985, partindo dos mesmos pressupostos estéticos do teatro de vivência - o teatro ritual, que demonstra uma “prece aos milhões de indígenas mortos em toda a América”, através do uso de “canto, dança, pantomima” e “máscaras” os “atuadores se transformavam em esculturas vivas e envolviam o público como num sonho” (FLORES, 2014, p. 14). Com essa apresentação, lembra Tânia Farias (2017), o grupo recebe a marcha que vêm da Fazenda Mon, no centro de Porto Alegre, e que dará início ao MST.

Um dos aspectos que levou o grupo a desenvolver seu teatro de rua, segundo Flores (2015), se relacionava ao fato de que “90% das cidades brasileiras não [tinham] salas de espetáculo”, portanto, uma grande parcela deste público se situava fora do circuito tradicional. Assim, o *Ói Nós* passou a buscar um público que para eles estavam “afastados das salas de espetáculos”, e para isso era necessário sair do “circuito habitual de teatro e realizar um teatro de combate, presente no dia-a-dia da cidade” (FLORES, 2015, p. 36). Estabeleceram assim seu teatro de rua, considerado naquele momento o meio possível para sua realização. O grupo percorreu com apresentações, ruas, praças, portas de fábrica, sindicatos, centros comunitários, penitenciárias, assentamentos do MST, entre outros, chegando “a um grande público na periferia das cidades e também na zona rural” (FLORES, 2015).

Essas atividades fomentaram o projeto que o *Ói Nós* chamou de um *Caminho Para um Teatro Popular*, o qual estabeleceu um “circuito regular de apresentações de teatro de rua, organizado em 1988, com o objetivo de democratizar o espaço da arte, e realizar um teatro com temática social e questionamento crítico da realidade” (FLORES, 2014).

A função do teatro de rua está em sua fusão com o cotidiano, em sua interação com a vida e as pessoas. Antes de tudo o teatro vai chegar a um público novo, inclusive a pessoas que, na sua grande maioria, nunca vão ao teatro. O teatro de rua exigiu do *Ói Nós* uma pesquisa estética que foi levada às últimas consequências. Onde surgiram elementos como o uso da máscara, a criação de bonecos de grandes proporções, a utilização da música, do canto e da dança, das pernas de pau, e a confecção de

figurinos e adereços criativos e coloridos. [...] Através dos cortejos que geralmente abrem os espetáculos [...] (FLORES, 2014, p. 15).

Ainda para Flores (2015) o teatro de rua significa também a “libertação do teatro enquanto mercadoria”, por não ter agentes ou espaços que intermediam essa relação entre a produção artística e o público. E ele enfatiza dizendo que esta é uma maneira de resistência ante a “sociedade de consumo”, uma vez que o grupo atua de forma “gratuita” num espaço que envolve a “busca direta entre o público e a criação artística”, isto “representa uma forma de escapar do sistema capitalista e do aparelho cultural, não apenas trazendo para a cena uma estética e uma ética libertária, mas também uma reavaliação completa dos meios de produção dessa cultura hegemônica” (FLORES, 2015, p. 36). Neste sentido, a apresentação da obra artística realizada num “espaço onde a vida acontece com maior agilidade, diante de um público vivo” e gratuitamente, é o que permite para Flores que o teatro se torne “revolucionário”. “Um teatro a tal ponto coincidente com a vida parece prolongar, se não mesmo ultrapassar, a reivindicação artaudiana de uma cultura não distanciada da existência” (FLORES, 2014, p. 15).

A proposta do teatro de rua que *Ói Nós* estabeleceu, o leva a circular pela cidade, nos bairros periféricos e nos assentamentos do MST na zona rural, estreitando a relação do grupo com o movimento social através de oficinas, brigadas em assentamentos e com as apresentações que percorreram desde o Rio Grande do Sul até o Mato Grosso do Sul.

O teatro como forma revolucionária, para o *Ói Nós*, passa também por um processo pedagógico no intuito de “incentivar a organização de grupos na periferia” (FLORES, 2017). É daí que nasce em 1988 o projeto “Teatro como instrumento de discussão social”, que levou oficinas que estimulam “o autoconhecimento, a autoestima e a capacidade criadora de jovens e adultos dos bairros populares” (FLORES, 2014, p. 16). Para o grupo, as oficinas também funcionam como um “veículo para a articulação política e cultural das comunidades”.

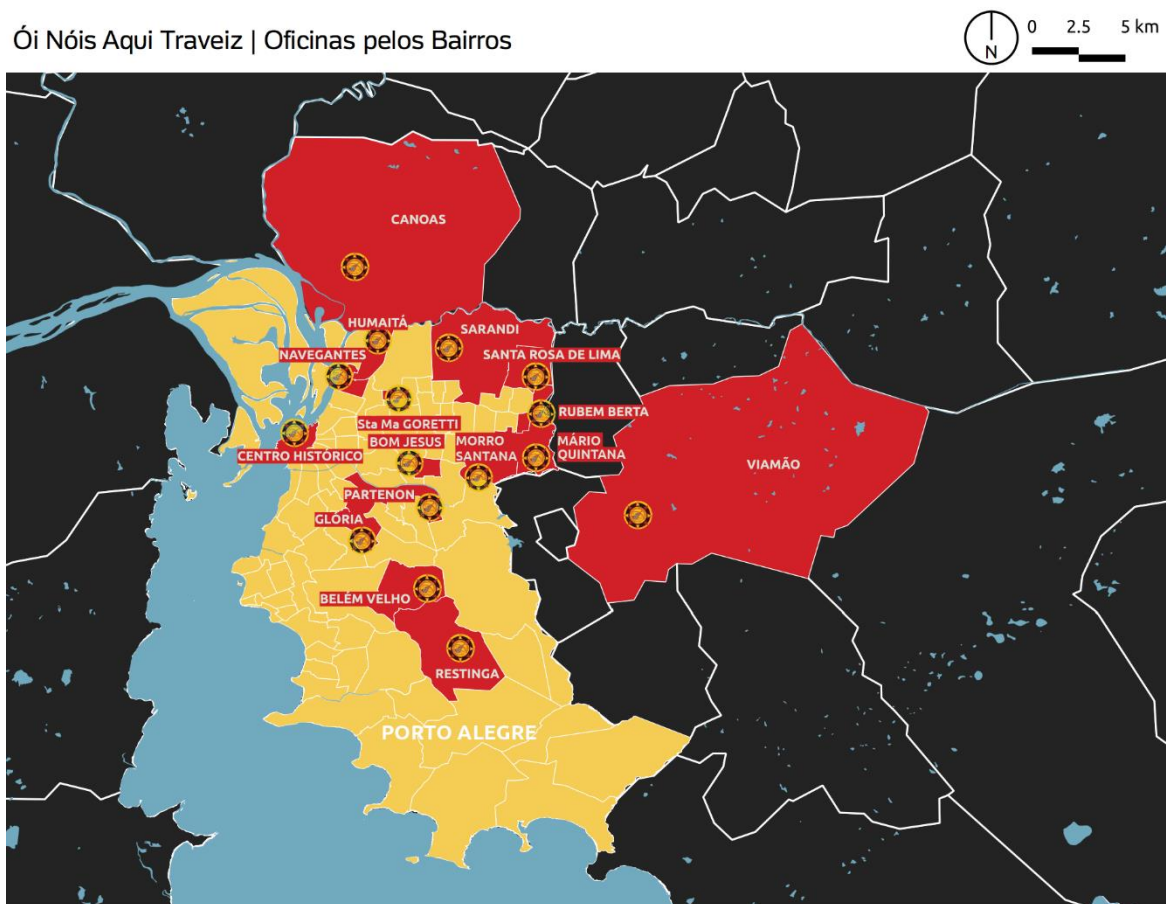
A primeira delas acontece nos primeiros anos de implantação do projeto na Vila Maria da Conceição, num dos pontos mais pobres e marginalizados da cidade. Nos anos 90 diversas comunidades vão viver a experiência de uma oficina com a Tribo de Atuadores. Na Santa Rosa e Restinga, a partir dessa vivência, grupos culturais se formaram. As oficinas na periferia abriram para um grande número de pessoas um espaço para a sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como um potente veículo de formação, informação e transformação social. O teatro criado nos bairros populares passou a ser um poderoso aliado na permanente luta em favor da construção da cidadania. Hoje a Tribo atua em sete bairros da área metropolitana da capital. Desenvolvendo há muitos anos um trabalho sistemático nos bairros Humaitá e Bom Jesus. Constituindo, na prática, um laboratório para imaginação social. (FLORES, 2014, p. 16).

As oficinas nos bairros da periferia, incentivou a organização de grupos de teatro, como ocorreu nas oficinas realizadas por Paulo Flores, no Grêmio Esportivo e Cultural Ferroviário,

o que segundo Samantha Torres (2016), alguns integrantes vão criar o seu próprio coletivo, o Grupo Trilho de Teatro Popular é um exemplo. Também os grupos Povo da Rua e Levanta Favela nasceram a partir do *Ói Nós*. O Coletivo Levanta Favela, resalta a importância do *Ói Nós* em sua formação, na opção pela temática social e mesmo dos elementos estéticos que incorporaram em suas atividades criadoras como relata Ana Paula Parodi (2017), integrante do Levanta Favela, “nós também temos nosso teatro de rua e nosso teatro de vivência, também passamos a realizar oficinas de teatro como pressuposto de formação política e ideológica”. Desta maneira o *Ói Nós* se tornou referência estética e política para o nascimento de outros grupos, além de uma incubadora de grupos.

Um dos elementos sempre enaltecidos pelo *Ói Nós*, se deve ao fato de ter iniciado essa proposta de oficinas teatrais na periferia, o que de acordo com Paulo Flores (2017), fez com que um dos programas da prefeitura da cidade se inspirasse em suas ações, construindo o programa “descentralização pelos bairros”. Segue abaixo uma representação geográfica da atuação do grupo na cidade e região metropolitana de Porto Alegre.

MAPA 4: OFICINAS PELOS BAIRROS DE PORTO ALEGRE



Fonte: Elaboração própria, 2018.

O grupo sempre desenvolveu oficinas na sua sede até 1999, mas será após o despejo” do espaço da rua José do Patrocínio, é que estabelece a *Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo*, o que de acordo com Marta Hass (2017), “permitiu ao grupo sistematizar o próprio conhecimento acumulado ao longo de décadas e refletir de forma mais profunda sobre seu próprio fazer” (HASS, 2017, p. 20).

A partir das oficinas o grupo desenvolve também a sua Mostra de Teatro denominada como *Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem*, é no momento em que as oficinas apresentam seus trabalhos, processos, montagens, entre outros. E é também o momento em que o grupo aproveita para estabelecer processo de socialização com outros grupos como: Yuyachkani (Peru), Malayerba (Equador), Teatro Taller de Colômbia (Colômbia), Périplo Cia Teatral, El Baldio Teatro e El Rayo Misterioso (Argentina), Lume (Campinas), Cia do Latão e Pombas Urbanas (São Paulo). Hass (2017) distingue o Festival em “dois eixos principais: focar a atividade teatral desenvolvida nos bairros populares da cidade e contribuir para a discussão sobre princípios estéticos e éticos na formação do ator”. Em relação ao primeiro eixo, este é um espaço de socialização também para outros grupos da cidade que circulam e participam das ações da Terreira da Tribo; em relação ao segundo eixo, podemos notar que há uma busca por parte do *Ói Nós*, dos processos e pensamento artístico latino-americano.

Outra atuação que se destaca, se deve a sua presença nos conselhos participativos da cidade, bem como no Fórum Social Mundial realizado muitas vezes em Porto Alegre, o que já fez pautar sobre ecologismo e a ampliação das políticas públicas para o teatro na cidade. A pauta do ecologismo está ligada ao grupo desde seu nascimento, quando estava mais próximo aos grupos anarquistas na região.

O *Ói Nós* existe há quarenta anos, se “reinventou milhares de vezes, não existe uma fórmula”, destaca Paula Carvalho (2017), mas há algo que perpassa estes anos são as “ideias” do grupo. Entre as ideias que permanecem como principais posicionamentos políticos do grupo são: para quem faz teatro e o que quer com o teatro.

Estamos apostando em uma utopia de como o socialismo se constrói na prática. Isso é o fundamental. Por isso, nos definimos como um grupo anarquista que perpassa todo o nosso trabalho. Existe uma direção bem clara que é a ideologia do grupo. O condutor é a ideologia libertária. Isso é determinante de toda a maneira de organização e administração do grupo. (FLORES, in FISHER, 2003, p. 47).

O anarquismo como “forma de organização, sem diretor, sem hierarquia, de modo de qualquer integrante, independente de sua bagagem, possa participar de todas as etapas do processo de criação” (FLORES, in FISHER, 2003, p. 49). O *Ói Nós* estabelece como meta a defesa de um teatro como “instrumento de desvelamento e análise da realidade”, de “um teatro

como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns dos outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade”³⁴. Essa prerrogativa também confere aos integrantes do grupo a identidade de atores, apropriação do termo proposto pelo Te-ato do grupo Oficina: “como ator, entende-se o artista que sai de um espaço restrito (o palco) e entra em contato com a comunidade da qual faz parte” (ALENCAR, 1997, p. 71).

Assim, “fazer teatro é um ato político”, tal como anuncia o jornal argentino em setembro de 2014, ao tratar da Tribo de Atores *Ói Nós Aqui Traveiz*, a produção de arte política evocada por eles nos apresenta um modo de fazer muito específico: primeiro, tomam o teatro como uma ferramenta de conscientização de classe e atuação política; segundo, buscam nas suas relações de produção romper com o modelo predominante da sociedade de classes, a divisão social do trabalho e a obra de arte como mercadoria; e, em terceiro, indicam como pressuposto que a sua obra artística se constitui de todos esses elementos dados e na sua recepção pelo público, pela cidade. O que pode intervir na vida cotidiana e na mediação para a transformação societária. E são com estes elementos que entendemos como *teatro político*, trata-se da composição da obra artística (intenção – forma – conteúdo), das relações de produção e da atuação política do grupo. Desse modo, o *Ói Nós* irá constituir ao longo dos anos suas propostas estético-políticas como apresentado em seu manifesto por “Um teatro com pedra nas veias”.

³⁴ Programa do espetáculo *A saga de Canudos*, 2000.

CAPÍTULO 2: DA KRISIS DO TRABALHO AO ENGENHO TEATRAL

FIGURA 17: JAULA DE FERRO



Foto: Acervo Engenho Teatral

2.1. OBRA ARTÍSTICA: OUTRO\$ 500 E A (DES)RITUALIZAÇÃO DA HISTÓRIA NA OBRA DO ENGENHO TEATRAL

O espetáculo *Outro\$ 500* inicia-se no lado de fora do teatro, com o que o dramaturgo chamou de *atores-personagens*, representando marreteiros que tentam vender seus “produtos fantásticos” aos espectadores que estão na fila aguardando para entrar no teatro. No lugar do primeiro sinal uma sirene policial, sons de tiro e bomba, e uma voz ecoa pelas caixas de alto-falante externa: “Limpem as ruas! Limpem as ruas! Recolher! Recolher! A Baderna está nas ruas! A Baderna está nas ruas!”. Os atores agitam o povo para entrar no teatro e argumentam que lá estarão mais protegidos. O público começa a entrar e se depara logo na entrada com uma jaula de ferro que cerca toda a entrada, o palco e a plateia. Além disso, vê também imagens de santos, ossadas, destroços, a polpa de um barco arrebentado, uma cruz, Pietá, um boneco gigante de ferro que reproduz uma caveira com cartola e uma capa com cifrão, o que chama a atenção imediatamente. Na entrada está um funcionário do teatro que recebe o público dizendo: “Bem-vindo a prisão!”

FIGURA 18: OSSADA FORD



Foto: Acervo Engenho Teatral

Com esta base cenográfica, assistimos à narração épica da história do Brasil e sua integração ao capitalismo desde o início. Sendo que os povos “primitivos” – “não civilizados” – representados pelo público, são convidados a entrar nesta jaula de ferro considerado um lugar

seguro, e seguem assistindo toda encenação atrás das grades. Sobre esse início de cena, Iná Camargo Costa diz que o grupo se utiliza de,

[...] fortíssima síntese crítica formalmente realizada através de agressiva cacofonia - o assédio da publicidade enganosa, que é interrompida por explosão cenográfica de bombas, codificada como a aproximação da barbárie. Elenco e público são convidados a entrar, onde estarão seguros. A ironia deste convite se traduz imediatamente pelo cenário de jaula dentro da jaula - eis o que o estado de coisas entende por segurança³⁵.

A cacofonia³⁶, ou “processos ‘caco-polifônicos’ (próximos da prosódia záun ou zaúmniki preconizada por Maiakóvski), marionetizando as personagens, tornam explicitas as críticas do autor ao sistema que transforma e coisifica os seres humanos” (MATTE, 2008, p. 295). Em cena vemos a extravagância das palavras e ironia por parte dos atores-personagens, ainda na entrada do teatro, quando tentam vender seus produtos fantásticos como: “Seja um vencedor [...] Venha para a Nova Onda Divina! E esmague seus inimigos, ganhe sempre, vença! Fique com Deus, fique em paz, fique com a Nova Onda Divina!”³⁷, ou ainda tentam vender, “A conquista do muundoooo! A conquista daquele mulherão, daquele garanhão! Seja mais vocêêê!!! Do jeito que você quer! Fazemos qualquer negócio! Vendemos ou trocamos qualquer órgão, qualquer membro! Quer um novo bilulau, fenomenal? ”. Os atores brincam com a venda desses produtos “fantásticos”, mas na realidade tratam de como todas as formas existentes, não importa a sua relação com a fé, natureza, corpo, o próprio ser é vendido, tudo se transforma em mercadoria, inclusive as relações humanas e afetivas. O que nos leva a esse “Estado de coisas” que é a complexificação cada vez maior da sociedade capitalista, representado no cenário da alegoria da jaula de ferro, dentro dela opera a forma da lógica do valor de troca, todas as relações são baseadas nessa lógica, inclusive entre as pessoas.

A “baderna” anunciada ainda do lado de fora do teatro faz alusão à fala do Presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) em 1997, quando em seu discurso utilizou a expressão “basta de baderna”, ao referir-se aos “incidentes” ocorridos naquele momento “durante ocupações de terras urbanas e imóveis vazios em São Paulo”, o qual relacionou “o fato às ações do MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – e a frase de João Pedro Stédile, liderança do movimento”, ao “pronunciar” a população que “ocupem os terrenos baldios, pois lá estão só para especulação imobiliária”. Foi com essa frase que o Ministério Público disse que

³⁵ Site do Engenho Teatral, acessado em 20/04/2018: <https://engenhoteatral.wordpress.com/espetaculos/>

³⁶ De acordo com Alexandre Mate, “trata-se de inserção na linguagem e comportamento de personagens ‘normais’ de certos expedientes do teatro de animação. Assim, e no caso russo – vindo de uma longa tradição no teatro (Buchner, Kleist, Craig), passando por Brecht Um homem é um homem – o recurso de marionetização da personagem é utilizado de modo crítico”. (MATTE, 2008, p. 295)

³⁷ Excertos extraídos da peça: Outro\$ 500, autoria de Luiz Carlos Moreira, 2008.

processaria Stédile, segundo FHC para acabar com essa baderna “era preciso cumprir a lei” (MARICATO, 2000, p.152)³⁸. A baderna neste caso está relacionada àquilo que não é possível regular, ou em outros termos, ela é a própria expressão da contradição, do desigual e combinado. A jaula simboliza o lugar onde prepondera a normatividade, e foi nesse sentido que Costa (2008) chamou a atenção sobre o que o “Estado de coisas entende por segurança”, a seguridade das pessoas nesse sistema passa pelo seu aprisionamento normativo físico e ideológico, o que o Engenho buscou apresentar a partir da encenação épica da história do Brasil em *Outro\$ 500*.

Partimos então para o entendimento desta obra artística, para apreender os níveis de desvelamento das relações de opressão presentes na vida cotidiana. Para isso, buscamos apreender a intenção do grupo na realização da peça. Pretendemos analisar como o grupo articula o tempo, espaço e sujeito através da obra, e qual a mediação com o público e os seus pressupostos estéticos.

No programa da peça o grupo aponta que para começar a falar sobre *Outro\$ 500* é preciso dizer que “o Brasil não foi descoberto em 1500, foi invadido”, contradizendo o discurso hegemônico emitido inclusive pelos meios de comunicação. Argumenta ainda que “estamos no primeiro mundo desde aquela invasão: como quintal, casa da mãe Joana onde eles, os donos da grana de fora e de dentro [...] estão sempre se servindo, usando, abusando”³⁹. Assim, desde o prólogo, o grupo anuncia que não há escapatória das relações de troca estabelecidas nesta formação societária.

O Engenho apresenta também o personagem Zé Fênix, que liga os fatos históricos no passado e presente dessa história brasileira como representação típica da classe pauperizada que luta pela sua sobrevivência. O personagem, que é uma espécie de “Zé Povim que tenta sobreviver ou tenta escapar dessa vida que lhe é imposta na porrada, com lei, justiça, polícia e, claro, promessas e sonhos”⁴⁰, expõe o movimento da contradição apresentada na peça. De tal modo que a narrativa de *Outro\$ 500* dá ênfase a sagacidade do indivíduo e seu processo de atomização e liberalização ao longo da história, ao questionar o individualismo nessa forma societária.

Na jaula de ferro, a primeira cena é uma discussão entre os atores, diante do dilema de fazer ou não a encenação, argumentando para o público que faltaram dois atores que não

³⁸ Veja também a notícia de Elio Gaspari, citado por Ermínia Maricato, acessado em 28/04/2018: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=13530&anchor=265417&pd=48575db8583dae9051e0dd8b5c93f5f6>

³⁹ Site do Engenho Teatral, acessado em 20/04/2018: <https://engenhoteatral.wordpress.com/espetaculos/>

⁴⁰ Ibid.

conseguiram chegar por conta da “baderna”. Eles se utilizam do recurso da metalinguagem, onde o ator-personagem é consciente de sua ação em cena para chamar atenção sobre si e sua própria atuação para a plateia. No sentido de Bertolt Brecht (1978), “O artista é um espectador de si próprio”.

[...] olha por vezes para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: 'Não é assim mesmo?' Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os, até, no fim. Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe para seu trabalho; nada disto parece poder perturbar a ilusão. O artista separa, pois, a mímica (representação do ato de observar) do 'gesto' (representação da nuvem) [...] O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador, ou antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo o que está representando, com alheamento (BRECHT, 1978, p. 57).

A relação que o ator se propõe a fazer com o espectador no caso de *Outro\$ 500*, busca com que o público se distancie dos acontecimentos e possa refletir, ao tomar uma “atitude de observador” e reforçar as condições de trabalho precárias dos próprios atores.

Irací Tomiatto, uma das fundadoras do grupo, assumindo o papel de mestre de cerimônias, acaba com a conversa pedindo desculpa para o público e diz que o espetáculo vai continuar: “Senhoras e senhores! Dizem que a História é uma invenção do presente. Então, tá! Nós, tortos e entortados, também criamos a nossa História. Mas atenção: em teatro, é do presente que falamos, não do passado, do preseente!” (MOREIRA, 2008). Assim, passamos do prólogo para o primeiro ato, demarcado pelo movimento que o grupo tentou fazer entre o passado e presente combinando-os. Vemos uma projeção com imagens do Rio de Janeiro da segunda metade do Século XIX, no palco alguns atores estão caídos pelo chão, dados como mortos envenenados por uma escrava. Os mortos interagem na cena, querendo justiça e pedem pela morte da escrava, quando um dos filhos questiona que se trata de um “patrimônio” e que é necessário ser racional: “É uma peça rara, fala inglês, cozinha francesa, de palácio! Não dá pra perder patrimônio assim, perder uma escrava dessas por uma questão sentimental” (MOREIRA, 2008). O pai convencido do questionamento do filho tem a ideia de vendê-la, mas tem dificuldades de realizá-lo porque todos já sabem sobre a história do envenenamento. As cenas seguintes lindam com a tentativa de vender a escrava. Zé Fênix, um escravo de ganho (escravos que no período Colônia e Império exerciam atividades remuneradas e davam uma porcentagem para o seu senhor), tenta vendê-la como um presente de casamento. Assim vemos o diálogo entre Zé Fênix e Beira que representa um Senhor de engenho:

BEIRA: Você me mostra a negra, traz o contrato e aí você vê o dinheiro.

JUCA (Zé Fênix): Ih, mas não precisa, não. Aqui, todos os negros são iguais. A gente zela pela igualdade. Viu um, viu todos.

BEIRA: Eu quero ver a negra.

JUCA (Zé Fênix): Ah! O senhor acha que ela veio da Bahia. Veio não, não tem perigo. É mansinha, dócil...

BEIRA: Eu quero ver a negra!

JUCA (Zé Fênix): É cristã, meu senhor, de berço, não é convertida, não. Um encantamento, uma candura de pessoa! (MOREIRA, 2008).

Na conversa Juca, o ator-personagem que representa Zé Fênix, argumenta que a escrava é boa, cristã, “mansinha, dócil” e que não veio da Bahia. O trato dado por ele se refere imediatamente aos negros Hauçás e Nagôs que foram tratados como “problemáticos” por conta de suas lutas de libertação, aspecto já abordado no primeiro capítulo desta dissertação. O valor moral fornecido no diálogo por Zé Fênix acentua como, ele mesmo na condição de “escravo de ganho”, carrega um senso que é proveniente de sua relação com as classes mais abastadas, neste caso dos donos de engenho. Zé Fênix tenta negociar o valor de venda da escrava tanto com o comprador quanto com o seu “Senhor”. E deste modo, como um mediador no processo de compra e venda, conseguia obter algum dinheiro e este foi um dos modos que alguns escravos de ganho conseguiam comprar sua alforria.

A opção feita pelo grupo na construção do personagem Zé Fênix nesse momento, foi tratá-lo como um escravo que tenta tirar “vantagem” da situação, mas que carrega certa “ingenuidade” e acaba se dando mal nas situações. Como ocorreu no momento em que é anunciado a abolição da escravatura, o Senhor de engenho pede para que Zé Fênix se venda, tendo em vista que ele não consegue vender mais seus escravos. Acreditando que seria um bom negócio, Zé Fênix se vende, ele mesmo a compra e divide com o seu Senhor os seus custos. Em seguida, foi avisar aos demais que estava livre porque havia comprado a si mesmo, todos riem dele dizendo que havia sido enganado. Enquanto que os outros saudavam a “libertação da escravidão” cantando: “Vivaaaa! Salve, salve, Isabel! Princesa da redenção! Liberdade ainda que tarde, o Brasil se faz nação! Liberdade ainda que tarde, o Brasil se faz nação! (Todos riem debochadamente)” (MOREIRA, 2008). O deboche feito pelos atores tem como intuito ironizar o que diziam, a ideia de libertação dada pela Princesa Isabel e a formação social do Brasil como estado-nação, questões que efetivamente não se realizaram desta maneira ao longo da história. Mas a forma que utilizam para criticar torna a crítica intelectualizada, ou seja, só faz sentido para quem compreende da história e fez uma apreensão dessa época, o que deixa pouca margem de entendimento para quem não tem apropriado seus significados e determinações. O que poderia acometer interpretações difusas e deslocá-la de sua crítica central, principalmente porque as formas de resistência e luta da população negra escravizada não foi explorada em cena, o que deixa margem para o entendimento de que a libertação veio por meio da ação da Princesa Isabel. Essa orientação e também a concepção da formação do Brasil como Estado-

nação, advém das influências que o grupo obtivera em seu processo de pesquisa e suas escolhas, como nos relata Luiz Carlos Moreira (fundador do *Engenho*): “a gente se baseou [...] nos estudos que a gente fez no Caio Prado Jr., para pegar a história do Brasil a partir dos ciclos econômicos. Então nossa história foi a história dos ciclos econômicos a partir de quem carregou no lombo essa história” (MOREIRA, 2016), ou seja, a história do trabalhador explorado como mercadoria.

Adiante, na cena de libertação da escravidão por Princesa Isabel, Zé Fênix que se percebe enganado pelo seu “ex-senhor” volta para reivindicar seu direito, mas é tratado como um “negro insolente”, depois é pego e espancado. Neste caso, nem a compra de sua alforria, nem a Lei Áurea lhe reservaram algum direito. O grupo aponta a contradição da ideia de “liberdade” como sendo falsa ou mesmo incompleta na sociedade do direito, e enfatiza as relações mediadas pelo dinheiro, pela propriedade e pela sua condição racial e étnica. De tal modo que Zé Fênix não é visto como um ser humano, mas como um instrumento de trabalho, ou seja, uma propriedade e um objeto.

Zé Fênix foge, encontra com um grupo que está num caminhão indo para Pernambuco trabalhar com a cana-de-açúcar. Em cena os atores fazem um movimento de balanço como se estivessem em cima de um “pau de arara”. Ao fazer a alusão aos boias-frias indo trabalhar nos canaviais, eles cantam: “Tudo muda, tudo muda, só eu não saio, não saio do lugar. Tudo muda, mas no fundo. É no meu lombo que esse mundo vai e vem; vai e vem; corro e morro só não saio do lugar. Não tem jeito, corro e morro e não saio do lugar” (MOREIRA, 2008).

FIGURA 19: CANA DE AÇÚCAR



Foto: Acervo Engenho Teatral

Enquanto isso algumas imagens são projetadas no fundo do palco que fazem referência ao “Rio de Janeiro do século XIX para o Nordeste dos séculos XVI/XVII. São cenas do trabalho na usina de cana-de-açúcar, navio negreiro, instrumentos de tortura dos escravos” (MORERIRA, 2008). A subida do caminhão por Zé Fênix para Pernambuco é um retorno ao passado mediado pelo presente. Os boias-frias de hoje e aos negros escravizados de ontem chegando em Pernambuco, dominada pelos Holandeses no auge do ciclo da cana-de-açúcar⁴¹.

Em seu jornal “*Engenho Teatral na Zona Leste*” no período de março a junho de 2007 e também o de agosto a outubro do mesmo ano, o grupo fez um pequeno anúncio sobre a nova montagem que estavam para realizar. Ao noticiar primeiramente o nome provisório da nova peça intitulada “Uma empresa chamada Brasil ou O Fazendeiro que falará deste país eternamente organizado como um empreendimento multinacional voltado para fora, controlado de fora, para dar lucros aos seus proprietários internos e externos”.

No ciclo econômico do açúcar, Zé Fênix retoma a jornada brasileira de exploração, ainda comemorando a sua “falsa” liberdade, se vê de volta à senzala sem entender o significado daquilo. Em cena, os atores apresentam os elementos religiosos e culturais daquele momento. Por um lado, a missão Jesuíta (cristã), representada por uma missa e, de outro, a resistência da manutenção da fé e cultura dos negros escravizados, representado pelos atabaques, danças e cantorias de expressões que permaneceram no Brasil.

Uma das personagens, Zamfara, ao entrar em cena apresenta em sua gestualidade as simbologias de Xangô, realiza um movimento que expulsa o padre que tentava catequizá-los e começa a dançar ao som dos atabaques. Na batucada eles embriagam os feitores para realizar a fuga que planejavam. Zé Fênix também se embriaga e causa conflito. A festa acaba, ouvimos o som do berimbau, no centro do palco está Combé, caído no chão e bêbado, que cochicha no ouvido de Zamfara:

MONTANHA (Combé): Eu não vou fugir, Zamfara! E você também fica! Isso é loucura do Batak, justo agora que eu estou me acertando. Vou purgar, vou aprender a ser purgador, vou ganhar algum dinheiro, a gente vai receber mais garapa, vai ganhar mais tempo pra plantar nossa comida...

RITA (Zamfara): É a nossa liberdade.

MONTANHA (Combé): Besteira. Liberdade é a alforria que a gente vai comprar: purgador, Zamfara, purgador. Não vou mais ser um escravo qualquer.

RITA (Zamfara): Besteira é acreditar nisso.

⁴¹ Segundo Caio Prado Jr. (2008), o açúcar será o maior expoente de nossa economia de exportação, considerado até “meados do séc. XVII o maior produtor mundial de açúcar” (PRADO JR., 2008, p. 39). Caracterizando a história do Brasil como a “história da exploração”, que ocorre primeiro pela extração do pau-brasil, depois pela divisão das “capitanias” que estabelece a colonização e a exploração agrária, esses elementos demonstram a constituição do Brasil, desde seu “surgimento”, como um fornecedor de matéria prima para o comércio europeu, através da super-exploração de mão de obra escravizada.

MONTANHA (Combé): Nós vamos ficar. Ponto. Já me acertei com o administrador, não tem mais volta. Os outros que façam o que quiserem. Eu sei de mim. (MOREIRA, 2008).

FIGURA 20: JESUÍTAS



Foto: Acervo Engenho Teatral

O personagem aqui é Combé que não é o mesmo Zé Fênix escravo de ganho, mas outro escravo que acredita na melhoria de suas condições pela relação que estabeleceu com o “Seu Senhor”. De tal modo, que é capaz de deixar o grupo ao qual pertence, ou mesmo delatar as ações estratégicas desse grupo, como a fuga que planejavam. Nas histórias relatadas no início das lutas de libertação dos escravos, como por Gennari (2011), um dos elementos que prejudicaram a estratégia dos Hauçás foi a traição de um escravo. As bases dessa concepção são fundamentadas no anúncio do jornal do grupo de 2007 sobre a nova encenação, ao dizer:

Nego fugido não monta quilombo, vai de CV (Comando Vermelho) e PCC (Primeiro Comando da Capital). Os grotões acabaram ou não contam. [...] O rio secou, o mato definhou e o sertão não virou mar, virou periferia e, como diz o Hip Hop, periferia é periferia em qualquer lugar, plugada na TV, no CD/DVD pirata. O povo tá chapado, virou indivíduo. Bicho de briga, escravo de ganho que vagueia em biscates em todo lugar sem sair do lugar. Tempo frenético que vai-volta-vira e é o mesmo beco. Hoje é ontem? Então, o ‘Brasil que não é mais o Brasil’ ainda é o Brasil? Igual só que diferente? E viva o agronegócio exportador! E viva o álcool combustível, o velho canavial de roupa nova! E viva o jeitinho pra caber nas pirambeiras desse mundo! E viva o favor, o paternalismo, o cala-a-boca de sempre: porrada, promessa, cooptação, fome zero, assistencialismo! As Ongs!!! E vivam os corruptores, pau só nos corrompidos! ‘Ai, essa terra ainda vai tornar-se...’ Taí um prato cheio para o novo espetáculo.⁴²

⁴² Jornal do Engenho: 2007, p. 8.

Há dois aspectos que chamam atenção sobre a exposição do grupo. Primeiro, o nível da individualização que é abordada na encenação onde o foco na constituição do indivíduo deixa de lado a construção coletiva que se tentava obter através da fuga e das lutas de libertação, e ainda sobre um determinismo que não possibilita contradições e causalidades dentro da percepção do grupo sobre periferia. E segundo, o fato do grupo gerar certo anacronismo ao tratar do personagem que somente quer saber de si mesmo, apresenta um indivíduo “liberalizado”, oriundo de um liberalismo econômico que ainda não estava tão desenvolvido naquele período da história brasileira. Todavia, esse anacronismo, ressalta Lukács (2009), pode ser fundamental se a linguagem contribuir para articular o tempo histórico do público com o tempo histórico do passado e gerar outros níveis de reflexão. Certamente, o grupo buscou essa relação para atingir outros níveis de identificação e reflexão do público, e de tal modo apontam que a peça trata do “presente, mas se vale do passado desse Brasil que nunca chegou a ser nação nem livre”⁴³, chamado por eles de “Brasil Corporation”.

O personagem Zé Fênix se vê num tempo e espaço diferente daquele que havia saído, mas com os elementos estruturais do primeiro, então grita dizendo que é livre, saúda Princesa Isabel e joga para cima sua carta de alforria que é pega pelo Senhor de engenho que lê: “Isso, está certo: 1888? Mulato, safado e burro: por este papel você vai ser livre só daqui a 200 anos. Vai pro tronco! E chega de festa e bagunça! Vocês estão aqui pra produzir açúcar! [...] Esse negro vai pro tronco, o resto pra corrente” (MOREIRA, 2008). Nesse momento, aparece Combé, que vem correndo para falar com o “seu Senhor”, mas este, acompanhado de um Tupinambá (capitão do mato) que atira uma flecha em Combé que cai morto. Zamfara corre e acolhe Combé em seu colo.

Enquanto Zamfara chora, os demais escravizados e inclusive Zé Fênix fogem. Os atores fazem um coro representando o Senhor de engenho, e cantam: “Pega o negro! Pega! Pega o negro! É o meu dinheiro que está fugindo! Pega!” (MOREIRA, 2008).

⁴³ Ibidem

FIGURA 21: COMBÉ



Foto: Acervo Engenho Teatral

Para alinhar essa história o *Engenho* se inspira nos personagens típicos da comédia popular tais como: Zanni da *Commedia Dell'Arte*, que no Brasil ficou conhecido como João Grilo da obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, ou ainda o João Teité e o Matias Cão, da peça *Sacra Folia* de Luís Alberto de Abreu. E cria o personagem Zé Fênix em *OUTRO\$ 500*, tipicamente bobo que tenta se dar bem, mas acaba se dando mal.

O encontro com esse personagem, de acordo com Moreira (2016), ocorreu pela busca de decifrar sua característica de “empatia com o público” e sua “total identificação” com ele enquanto um “representante do povo”, uma vez que é um personagem que não trabalha: “[...] não é um trabalhador em nenhum momento, ele é um malandro. [...] A gente resolveu botar ele em cena, só que aí mais uma vez, sacaneando um pouco a tradição, a gente sacaneou esse personagem” (MOREIRA, 2016). Assim, Zé Fênix dá saltos no tempo e espaço para narrar a história do Brasil do modo como foi concebido pelo grupo, como retrata Irací Tomiatto (2018):

[...] a gente começa com ele no Rio de Janeiro, na época do final do segundo Império. Depois volta para o século XVI em Pernambuco na cana-de-açúcar, depois pula para o ciclo do ouro em Minas Gerais, depois pula pra São Paulo, tempo da cafeeira dos imigrantes, [...] fica pulando, porque ele está a serviço da gente contar a história do Brasil a partir dos ciclos econômicos e com a nossa visão (TOMIATTO, 2018).

Zé Fênix é, portanto, o personagem que liga os quadros históricos dos ciclos econômicos, na história concebida pelo *Engenho* sobre o Brasil. A cada quadro, ele assume o “negro”, “mestiço”, “nordestino”. O sentido de sacanagem atribuído por Moreira (2018), faz ao

colocar o típico “malandro” da história popular na condição de trabalhador, explorado, dominado, escravizado e que acredita na possibilidade de se dar bem a partir de suas ações e relações individuais estabelecidas, mas com isso vive uma falsa “ilusão”, e na peça todas as suas tentativas serão frustradas até morrer no período da industrialização brasileira. Para esse ciclo econômico, o grupo apresentou um Brasil de imigrantes portugueses, italianos, japoneses, espanhóis, franceses, entre outros, em que todos têm o seu “negócio” e o brasileiro, o povo originário, o africano, o típico exteriorizado por personagens em que Zé Fênix se traveste ao longo do espetáculo sendo humilhado e se frustrando nas tentativas de melhorar a vida.

FIGURA 22: ZÉ FÊNIX



Foto: Acervo Engenho Teatral

Zé Fênix foi expulso do sertão e segue para São Paulo. Nos termos de Caio Prado Jr., a cena reconstitui o êxodo rural, os trabalhadores do campo indo em busca de trabalho na cidade. Na sequência, a peça nos leva para a luta dos operários na greve geral de 1917, que de acordo com José de Souza Martins (2011),

[...] as greves ocorreram tanto nas fazendas quanto nas fábricas. Uma greve mais extensa ocorreu nas indústrias em 1908. Porém, foi em 1971 que a greve geral impôs ao empresariado a consciência de falta de modernidade nas relações de trabalho e a conveniência social e política de atualizá-las de conformidade com normas já adotadas em outros países. Greve iniciada por reivindicações salariais decorrentes do que foi, então, chamado de carestia acabou se desdobrando e se expandindo para diversas regiões do estado. Foi a consequência da morte do jovem operário, imigrante espanhol, José Martinez na porta do Moinho Matarazzo, no bairro do Brás, quando um grupo de trabalhadores fazia piquete. A polícia atirou e o atingiu. (MARTINS, 2011, p. 79).

A morte de José Martinez, ocasionou “um imenso cortejo que atravessou toda a cidade, lentamente, até o cemitério do Araçá, onde foi sepultado, interrompido por paradas e discursos, sobretudo dos anarquistas [...]” (MARTINS, 2011, p. 79). Em cena assistimos ao discurso emocionado de Tetê:

TETÊ: Em nossa pátria, primeiro nos roubaram e nos expulsaram da nossa casa, da nossa terra. Em nossa pátria, os novos senhores do campo e das cidades, com a lei e a polícia, nos tiraram tudo, só deixaram nossa família, nossa prole. Proletários. Pra não morrer de fome, tínhamos que trabalhar para eles. Proprietários. Assim, em nossa pátria, morríamos de fome nos campos e nas cidades. Éramos muitos. Então nos mandaram embora... da nossa pátria. Pegamos o que nos restou – nossas mulheres, nossas crianças, alguma esperança. Acuados, assustados, sem saber o que nos esperava, atravessamos um mar. América! Brasil! Terra de fartura! (MOREIRA, 2008).

O início do discurso de Tetê, realizado em cena por Irací Tomiatto, estabelece a relação desses imigrantes com sua terra, a forma como foram expulsos delas e da exploração que sofreram. De acordo com o Maria Silvia Bassanezi (2008), havia naquele momento “condições objetivas que favoreciam a imigração, pois alguns países, especialmente a Itália, acumulavam uma população rural excedente, sujeita a uma grave crise de desemprego” (BASSANEZI, 2008, p. 13). Com o processo de abolição da escravidão, “*Fazer a América*” era parte da campanha de convencimento dos países como os Estados Unidos, Argentina, Canadá e Brasil para trazer o imigrante europeu. Das campanhas realizadas por parte do governo brasileiro, sobretudo, o governo paulista no século XIX, houve subsidio de “despesas de viagem e de alojamento inicial” privilegiando a “imigração em unidades familiares”, o que para Bassanezi (2008) gerou uma “[...] ideologia valorativa da raça branca, em detrimento dos escravos e seus descendentes, o que determinou que os imigrantes adentrassem em um patamar da estrutura social paulista superior ao da população negra já aqui existente” (BASSANEZI, 2008, p. 14). O Brasil se tornou o “quarto destino” de escolha desses imigrantes, onde cerca de 50% da população sazonalmente deixava o país para retornar a sua pátria⁴⁴. Entre as dificuldades encontradas constatarem: o elemento climático muito distinto de seu país de origem, a relação

⁴⁴ Fonte: (NUGENT, In, BASSANEZI, 2008, p. 14).

e as condições precárias de trabalho, principalmente no campo, onde o trabalho livre era conjuminado com o trabalho escravo, tendo em vista que o Brasil foi um dos últimos países a abolir a escravidão mundialmente, pelo menos nos marcos legais. São com tais elementos que Tetê continua seu discurso em cena:

TETÊ: Aqui, em nossa nova pátria, nos jogaram a ordem e o progresso na cara! O boom da cafeicultura! Fomos arrastados para as fazendas de café como escravos! Em nossa nova pátria. Fugimos pra cidade. Agora, nossas crianças e mulheres se acabam nas noites de trabalho nas fábricas. [...] A terra de fartura prefere exportar, os atravessadores escondem alimentos, misturam areia, caulim e serragem na comida para aumentar o lucro e nos cobram preços absurdos pelo pão. Em nossa nova pátria de fartura, passamos fome, vivemos na miséria, amontoados em cortiços nojentos depois de 12, 16 horas de trabalho humilhante, enquanto nossos patrões se forram em suas mansões na Av. Paulista. Por isso fazemos greve. Em resposta, os novos senhores do campo e das cidades, com a lei e a polícia, em nossas velhas e novas pátrias nos fazem isso! (Aponta o velório) José Antônio Iñiguez Martinez! Um sapateiro humilde, um operário, gente simples como eu, (Para Zé Fênix) como você. Mais um! E não será o último! Por isso, nós somos a nossa pátria, a nova pátria! Nós, trabalhadores! (MOREIRA, 2008).

O discurso inflamado de Tetê chama atenção para a propaganda feita sobre a “Terra de fartura”, utilizada como chamamento para que os imigrantes europeus viessem ao Brasil. De maneira contraditória, o discurso relata as condições de miséria e precarização do trabalho que encontraram, aspectos que denotam a herança colonial e o conservadorismo expresso na manutenção da escravidão, do racismo e elitismo na sociedade brasileira. Ressalta também como deve seguir a luta dos trabalhadores, ao dizer por que fazem greve.

FIGURA 23: ITALIANO



Foto: Acervo Engenho Teatral

Zé Fênix, agora, oriundo do sertão presencia o discurso, o velório, mas sem entender questiona: “O que foi que ele disse?”, Juca responde: “É um italiano, por isso você não entendeu. Tem fibra! É um anarquista! Disse que devemos ser solidários aos grevistas”, Juca está entusiasmado e grita: “Pela greve geral! Contra os patrões e seu Estado burguês! Viva a solidariedade!” (MOREIRA, 2008). Zé Fênix, ainda sem entender, questiona mais uma vez, mas agora quem responde é Rita: “É espanhol, por isso você não entendeu, mas eu te explico, [...] É um anarquista, defende a greve geral e quer o fim do Estado burguês, o fim de qualquer Estado” (MOREIRA, 2008). O personagem continua sem entender, e se multiplica, agora são três atores que assumem suas características e demonstram a massa da população que estaria alheias a situação política do país, mas compreendem a sua posição nesta formação societária como é demonstrado no diálogo entre os atores:

ZÉ FÊNIX 1: Ô terra de louco, sô! Que me jogam pra cá, me chutam pra lá, vem cá, eu preciso de você, cai fora, aqui não é o seu lugar.

ZÉ FÊNIX 2: E me enterram numa mina, me internam numa fazenda, se eu me escapo no sertão, até lá os home me acham, me tomam tudo e me botam pra correr!

ZÉ FÊNIX 3: E num é?! Aí a gente cai aqui e tá essa doideira! Que língua é essa? Que mundo é esse, meu Deus?! (MOREIRA, 2008).

Colocado nesse ambiente hostil, mais uma vez sem compreender o sentido de sua existência nessa condição, o personagem que deu saltos históricos de retorno ao passado se viu entrando em piores condições a cada quadro de cena durante sua trajetória. Naquele momento, as lutas pelos direitos estavam colocadas, mas Zé Fênix, em condição de miséria e fome, necessitava assimilar os novos significados que não estavam dados, como, por exemplo, de um trabalhador constituído de direitos. A construção e a trajetória do personagem evidenciaram a sua luta pela sobrevivência e de alguma maneira pela sua libertação (aspecto que não foi tratado em cena pelo *Engenho*), para então se perceber como um sujeito de direitos.

As cenas seguintes levam Zé Fênix a outro momento da história brasileira, no século XX, no qual os atores com bandeirinhas do Brasil encenam uma espécie de showmício de Getúlio Vargas. Nesta parte são apresentadas duas temporalidades de sua passagem no governo:

BEIRA (Getúlio da Silva): Trabalhadores do Brasil! Povo brasileiro! Companheirada! Enquanto o mundo se lança em guerras, revoluções e genocídios, a nação brasileira dá um exemplo de paz, cordialidade, harmonia. As classes laboriosas e as classes produtivas, irmanadas, lançam-se na construção de um Brasil grande, moderno, urbano, industrializado. [...] É o progresso, em ordem, que dá as costas às ideologias exóticas, estranhas, à discórdia comunista [...] que não se coaduna com a concórdia que une a nação brasileira, com a boa índole do nosso povo, esse povo cristão, ordeiro, trabalhador. Esse mestiço altaneiro, exemplo de democracia racial para o mundo todo! A cidade, a industrialização e o desenvolvimento vão redimir o atraso, o mundo rural antigo, a miséria, a fome, o campo improdutivo. Modernização! Progresso! Desenvolvimento! (MOREIRA, 2008).

Enquanto Getúlio discursa, dois seguranças entram em cena e tiram o comunista que está na plateia, depois o mesmo recebe um tiro. A alusão feita aqui é a Carlos Marighella que foi preso, baleado e viveu na clandestinidade no período Getulista. Os dois personagens são: Gregório Fortunato e Filinto Muller, os seguranças de Getúlio, assim como na peça *O Amargo Santo da Purificação do Ói Nós*. A encenação representa o período em que o PCB ficou na ilegalidade entre 1947 a 1958. O discurso continua, mas o espaço temporal se transformou, agora ele abrange o período “democrático” com as reformas estruturais e trabalhistas realizadas. Nesse momento outro personagem se faz presente, ao recorrer a atualidade brasileira, a menção é a Luís Inácio Lula da Silva⁴⁵:

BEIRA (Getúlio da Silva): Trabalhadores do Brasil! É tempo, portanto, de romper os grilhões do atraso. Para vocês, o Estado nacional garante o salário mínimo, os direitos trabalhistas – sempre que possível, a eleição livre – sempre que possível –, e o Fome Zero! Empresários! Para vocês, a ordem e a propriedade privada estão garantidas! Cumpram seu papel: assumam o controle da produção! E fiquem com a grana. Juntos, capital e trabalho, sob o manto do Estado nacional, deitam-se em berço esplêndido, repousam em paz. Viva o progresso! Viva o Brasil!
TODOS: Vivaaaa! Vivaaa, vivaaa, vivaaa! (MOREIRA, 2008).

A encenação que permanece a mesma mostra a dinâmica de tempo sendo transformada através do discurso de Getúlio da Silva, e pela transformação em cena de um figurino quando os atores trocam a camisa vermelha por preta. Esses distintos momentos mostram a vida política e social do país.

FIGURA 24: GETÚLIO DA SILVA



Foto: Acervo Engenho Teatral

⁴⁵ Luís Inácio Lula da Silva, conhecido como Lula, foi operário, sindicalista importante liderança durante as greves do ABC na década de 1980, se tornou presidente entre 2003 e 2011 pelo Partido dos Trabalhadores.

A projeção de imagens no palco e a musicalização em ritmo acelerado, nos leva ao processo de urbanização e industrialização da década de 1930 até os anos de 1970. As imagens apresentam uma cidade que cresce de forma desordenada e onde as moradias dos trabalhadores são realizadas por autoconstrução em condições precárias e insalubres. Para o *Engenho*,

Reviver essa história é tentar entender o presente: como chegamos até aqui? Como nos transformamos no que somos? Para onde podemos ir? E fazer isso no palco implica em proporcionar uma experiência, comungar, compartilhar um sentimento de ser e estar no mundo. OUTRO\$ 500 é isso: uma peça que fala dos 500 anos de vida e morte deste lugar chamado Brasil. É mais uma tentativa e esperança de encher os olhos, tocar o coração e a razão do público⁴⁶.

Essa relação entre passado e presente já havia sido realizado na peça *Pequenas Histórias que a História não conta*, com projeções do passado em cena. A projeção de imagens foi um recurso muito utilizado em *Outro\$ 500* e também no espetáculo *Cabaré do Averso* de 2014. No período anterior à 1990, o *Engenho* utilizou recursos como pinturas, o quadro da “passeata de trabalhadores com uma mulher carregando uma criança” do filme *1900* de Bernardo Bertolucci⁴⁷, na peça *Nós os Aversos*. O recurso de projeção faz referência às possibilidades encontradas tanto pelo *Engenho* como também por uma parcela de grupos de teatro na atualidade. A projeção transpõe uma intencionalidade, ou ainda assume o cenário e gera amplas possibilidades de ajuste sem o incremento do objeto físico em cena, proporcionando uma atmosfera no espaço, o que passou a ser uma opção para os grupos. Em Brecht, ao tratar do cenário de Max Gorelik na encenação de *A Mãe* em Nova York diz,

Numa grande tela de fundo, projetavam-se textos e documentos fotográficos que permaneciam durante as cenas, de forma que a projeção adquiria um caráter de bastidor. A cena indicava, assim, não só um espaço real (por meio de alusões), mas também (através de textos e documentos fotográficos) o vasto movimento ideológico em que decorriam os acontecimentos. Em caso algum, as projeções são um simples expediente mecânico, um complemento; não constituem ‘ardis’, não significam um auxílio para o espectador, antes lhe são antagônicas, pois fazem gorar todo e qualquer impulso de empatia e interrompem o seu mecânico deixar-se levar. São, por conseguinte, elementos orgânicos da obra de arte que tornam o seu efeito mediato. (BRECHT, 1978, p. 32).

A questão da técnica e a utilização dela gerou diversos debates entre Brecht, Benjamin e Lukács. Segundo Lunn “Brecht defendia o experimentalismo e criticava a hierarquia cultural herdada do passado, admitindo o ‘uso socialista de certas técnicas modernas’” (LUNN, in. NAPOLITANO, 2011, p. 19). Para Napolitano (2011), escolher o realismo não era “uma

⁴⁶ Site Engenho Teatral, acessado: 20/04/2018: <https://engenhoteatral.wordpress.com/os-espeticulos-2/>

⁴⁷ Na peça *Nós os Aversos*, Luiz Carlos Moreira (2008) diz que havia “um painel pintado, deu um trampo pra gente fazer aquilo... lindo é uma cena conhecida aquela passeata de trabalhadores uma mulher carregando uma criança, outro carregando uma pedra do chão, é dos anos 1920 do filme 1900 do Bertolucci, ele virou pôster do movimento sindical aqui em São Paulo” (MOREIRA, 2008).

escolha da forma, pois as formas dependiam do momento histórico”. Ocorre que no século XX, ainda segundo Napolitano, “a realidade técnica e coletiva favorecia o exercício da montagem estética ‘construtiva’, utilizando-se de formas e meios técnicos novos, tais como a fotografia, o cinema e o rádio” (NAPOLITANO, 2011, p. 19). As formas apresentadas durante o século XX terão grande impacto para o público, com o cinema e suas projeções, inclusive o próprio Bertolt Brecht, formulou a concepção de “estética da produção” do qual

[...] busca da colagem de materiais modernos e o anti-realismo das peças brechtianas buscavam romper com a tradição catártica da estética realista, na qual a identificação subjetiva do público com os personagens servia, ao mesmo tempo, como válvula de escape e como porta para a consciência, através da emoção. Ao contrário, Brecht buscava o efeito de choque e distanciamento racional (VERFREMDUNG, in. NAPOLITANO, 2011, p. 19).

O *Engenho* com base na concepção estética de Bertolt Brecht buscou, ao longo de sua encenação trabalhar com personagens que não são psicologizados, utilizando do recurso da metalinguagem para chamar atenção sobre a cena e sobre o ator, a partir de um diálogo com o público, e utilizando-se de projeções cênicas para fazer a mediação com o tempo histórico. Assim, quebra com qualquer possibilidade de cena dramática ao se propor a deixar lúcido seu espectador. No auge das descobertas tecnológicas, a utilização de projeções técnicas como luz, imagem, causavam efeitos de choque no público. Entretanto, será que esse mesmo efeito acontece nos dias atuais, uma vez que a tecnologia está imersa no cotidiano da população, a utilização de tais técnicas como aparato cênico não leva a uma naturalização da própria cena? Longe de querer responder tais questões, elas aqui apenas ampliam a discussão, revelando elementos que nos ajudam a compreender a recepção do espetáculo *Outro\$ 500*, bem como de outras representações cênicas de nossa época.

Ao retomar a cena ainda sobre o discurso de Getúlio da Silva, um dos Zé Fênix questiona sobre o que foi entendido. O ator que representava o comunista diz ter entendido que “ele vai criar emprego pra gente”. O diálogo que segue expõe o senso comum que se mantém na mentalidade de uma parcela dos trabalhadores, cada qual com o seu nível de entendimento sobre a situação política do país. A cena apresenta a materialidade da vida expressa nas relações de trabalho e como ela regulamenta a reprodução dos trabalhadores:

Já não apronto, não prego peça; Só faço peça, sou por tarefa; Sou pela grana, só pela grana; Eu me arrumo, eu me aprumo; Tomo o café, sou mais um Zé; Acorda, Zé; Só pela peça, eu sou da grana; Eu sou horista, sou mensalista; Me faço peça, força-tarefa; Tomo cartão, como busão; Canto sirene [...] (MOREIRA, 2008).

As cenas vão ganhando destaque para as formas de competição entre os próprios trabalhadores. Com uma apresentadora parodiando o programa infantil “show da Xuxa”, ela

apresenta as concepções ideológicas de um capitalismo liberal, ou na expressão de Florestan Fernandes (1980), um “capitalismo selvagem”. Assim, discursa a apresentadora: “a competição é dura, não é pra qualquer um, não. Às vezes, a gente fraqueja, é preciso ter força de vontade pra vencer! Mas vamos torcer, até aqui ele já enfrentou 500 anos, merece uma chance” (MOREIRA, 2008). O Zé Fênix é esse personagem, que enfrentou os 500 anos, e o seu próprio nome Fênix já remete a essa condição de “renascer das cinzas”, referência da mitologia grega. A cada novo momento de precariedade o Zé, que nesse ponto da história acredita na sua capacidade de vencer na vida, recebe estímulos para continuar. A cena também faz uma paródia com os “shows” do dia dos trabalhadores, que os sindicatos realizam há anos, fazendo sorteios e premiando os trabalhadores.

FIGURA 25: VOTE



Foto: Acervo Engenho Teatral

Na cena duas críticas são fundamentais e que fazem referência ao *Manifesto Contra o Trabalho* de 1999 do grupo Krisis⁴⁸, a primeira crítica se refere as organizações de trabalhadores que como destaca o manifesto,

A esquerda política sempre adorou o trabalho com particular fervor. Não se elevou o trabalho ao estatuto de essência do homem, como produziu a mistificação de transformá-lo num princípio pretensamente oposto ao capital. Na sua perspectiva, o escândalo não é o trabalho, mas sim a exploração do trabalho pelo capital. Por isso, o

⁴⁸ O grupo Krisis, foi fundado em 1986 em Nuremberg, inicialmente chamada de Crítica Marxista, composta por intelectuais de esquerda que buscam "reformular uma crítica radical ao capitalismo além do marxismo tradicional". Seus principais integrantes são: Robert Kurz, Roswitha Scholz, Nobert Trenkle, Ernst Lohoff, Achim Bellgarte e Franz Schandl. O grupo criou a revista, veja o formato on-line da revista em: <http://www.krisis.org/who-we-are/>

programa de todos os 'partidos dos trabalhadores' sempre foi somente 'libertar o trabalho', mas não libertar do trabalho (KRISIS, 1999).

A paródia feita pela apresentadora mostra as organizações de trabalhadores, como as centrais sindicais, que assumiram um papel de “ludibriador” e não politizador em sua relação com os trabalhadores contribuindo para o processo de alienação e fetiche, o que é demonstrado e cena quando convoca todos a premiação: “E vamos aos prêmios: Você acaba de ganhar uma TV de mil polegadas!”. Os atores fazem uma canção em Louvor ao Trabalho: “Um homem sem trabalho não é homem! O trabalho enobrece o homem! Cada um deve viver do seu trabalho! Quem não trabalha não comEM! Qualquer emprego é melhor do que nenhum! Nenhum emprego é tão duro como nenhum! Quem não trabalha não comEM!” (MOREIRA, 2008). Está expressão advinda do *Manifesto Contra o Trabalho* diz: “Este princípio cínico continua em vigor, hoje mais do que nunca, precisamente porque está a tornar-se irremediavelmente obsoleto”. A crítica aqui está relacionada ao “ídolo trabalho”, tanto que os atores fazem o seu louvor de forma irônica, porque nunca a teoria do “fim do trabalho” se tornou tão generalizada, ao qual o Manifesto questiona: “trata-se de um absurdo: a sociedade, nunca como agora, que o trabalho se tornou supérfluo, se apresentou tanto como uma sociedade organizada em torno do trabalho” (KRISIS, 1999). O manifesto chama atenção ainda que a ideologia sobre “ter um trabalho ‘qualquer’ do que não ter nenhum trabalho tornou-se uma profissão de fé universalmente exigida”. Em cena a apresentadora pede pausa e diz que a etapa do jogo mudou:

RITA: [...] tem que se reciclar, não adianta querer empreguinho como antigamente. Acabou, o mercado plim! Mudou. Bye-bye estabilidade, direitos trabalhistas, previdência! Isso é atraso! Pra frente! (*Para Juca*) Você aí! É, você. (*Dispensa os outros*). Olha, vou te dar uma dica, queridinho. Pense no seu progresso. Pense em você, só em você! É só o que lhe resta: vo-cê! Zé, você é um indivíduo, Zé. Bem, amigos, nosso herói está entre o céu e o inferno. Então... (*trombetas*) uma porta se abre para ele! (*Aponta Juca. Palmas gravadas*) Entre o céu e o inferno. Para não ser eliminado, nosso herói vai para o... purgaatóóóóó!! (MOREIRA, 2008).

A nova etapa condiz com a configuração do capitalismo predatório conhecido como neoliberalismo, no qual o reforço à economia de mercado, abertura comercial e privatização, desregulamentação do trabalho e diminuição dos gastos públicos na área social passam a ser predominantes. Na peça, a busca por apresentar a condição do indivíduo cada vez mais “individualista” sob a lei da competição, ao qual “quem não se adaptar incondicionalmente e sem reservas ao curso cego da concorrência total será punido pela lógica da rentabilidade. Os que hoje são promissores serão a sucata econômica de amanhã” (KRISIS, 1999). Não por acaso, os atores colocam em cena o personagem Beira que aparece com o rosto no foco de uma porta que chama pelo Zé que responde:

JUCA (ZÉ): É comigo. Sou eu o indivíduo, o tal, o Zé.
 BEIRA: Com essa história toda, essa fama, essa ‘individualidez’ tamanha, não quer entrar para a política? Carreira promissora. Começa como meu cabo eleitoral, mas pode chegar a presidente!
 JUCA (ZÉ): Num sei. Conheço um que conseguiu e não me adiantou nada.
 JEREMY: Que tal fundar uma ONG?
 TETÊ: Zé, você tem que se modernizar!
 JUCA (ZÉ): De novo?!
 TETÊ: Seja empresário de você mesmo! (MOREIRA, 2008).

A tentativa aqui é colocar o Zé na modernidade, mas para isso será necessário “incluí-lo” na nova lógica de crenças e idealismos com base na meritocracia, ou como destaca o manifesto:

A ideologia da universalização social do trabalho exigia também um novo quadro de relações políticas. Em lugar da velha articulação entre os diferentes “estados” da sociedade, cada um com “direitos políticos” distintos (por exemplo, o direito ao voto em função do nível de imposto pago), na sociedade do trabalho, que ainda só parcialmente estava instituída, tinha de ser introduzida a igualdade universal, democrática, típica do “estado do trabalho” na sua máxima perfeição. (KRISIS, 1999).

Zé precisa entrar na lógica deste Estado e foi admitido em um emprego no ramo da construção civil. Então, Rita a apresentadora diz:

E assim, Zé Fênix, o que dava nó em pingo d’água, ... se finou-se. Foi in-clu-ído. Palmas para eleee!!! Levou 500 anos, mas afinaaal, rendeu-se: mooodeernizou-se!!!! Está pronto para a grande corrida, para a grande concorrência: para o emprego! Senhoooooras e senhooooores, com vocêêêês, mais um capítulo do realityyy showwww... (para tudo) “Esta é a sua vida”. No próximo quadro, “O passaaado sempre preseeeente!” (MOREIRA, 2008).

Um aspecto da narrativa proposta pelo *Engenho* se deve ao fato do grupo vir ao longo dos anos rompendo com a fábula. No caso desta encenação a única “fábula” presente é a história do Brasil e da situação dos atores que tentam apresentar o espetáculo. Essa perspectiva do fim da fábula, para o *Engenho*, ocorre no espetáculo *Em Pedacos*, do qual argumentam ter sido a sua maior radicalização em termos estéticos e dramatúrgicos.

Outro elemento, também parte da trajetória cênica do *Engenho* que se destaca desde 1997, como argumenta Luiz Carlos Moreira (2016), é o fato do grupo iniciar a peça na “barbárie” e colocar a “questão da companhia teatral em cena com seus problemas”. Assim, ao mesmo tempo que trata do processo histórico mais geral, também reflete sobre a própria condição do grupo que sofre com a “precarização” de seu trabalho. De tal modo ele diz que o grupo “tenta trabalhar com contradição, mas a gente não está enxergando, e eu acho que o problema não é só do *Engenho*, é do mundo. A gente não está encontrando a saída e a superação da contradição, que sempre marcha para o acirramento dela rumo ao abismo”. Aponta ainda, que outros grupos tentam fazer, mas “soa falso, inverossímil, [...] porque a realidade não está apontando isso” (MOREIRA, 2016). Em *Outro\$ 500*, como dramaturgo, a proposta que ele fez

era de que todos ficassem presos dentro da grade, mas os demais integrantes não aceitaram e, então decidiu que duas atrizes tinham que sair de cena e entrar na baderna.

Se por um lado, o fim da peça leva as atrizes a saírem de dentro da jaula e entrar na “baderna” que neste caso seria a busca da superação da realidade, por outro lado, a história do Brasil encenada desde a chegada dos portugueses dentro da jaula, pressupõe quase nenhuma margem de luta e resistência, o que nos leva ao entendimento que não se trata de um começo e um final na barbárie e sem saída, mas toda a peça não mostra as possibilidades de quebrar a jaula. O que me leva a problematizar alguns aspectos dessa caracterização da peça como um todo: primeiro, a *jaula de ferro* que fecha todo o espaço da cena; segundo, refere-se as imagens dispostas no espaço cênico como: imagens de santos, ossadas com uma placa em cima escrito Ford, a representação de Pietá de Leonardo Da Vinci, um barco despedaçado, entre outros. E o terceiro aspecto, diz respeito a “saga do indivíduo” tal como elaborada pelo *Engenho*, em contraposição as ações coletivas de lutas e de resistência política.

No que se refere ao primeiro aspecto, a *jaula de ferro*⁴⁹ relacionamos a expressão extraída do livro *A Ética Protestante e o Espírito do capitalismo* de Max Weber, no qual a “dureza do aço” representa o sistema capitalista, em que vigora uma sociedade regulamentada, burocratizada dominada pela racionalização instrumental e todos são determinados por ela, e de tal modo, não são possuem liberdade. O sociólogo Michel Lowy⁵⁰ diz que a *jaula de ferro* de Weber se apresenta como uma “alegoria no sentido que Walter Benjamim dá, uma alegoria do que é a essência do capitalismo” (LOWY, 2014). Partindo desse pressuposto e relacionando com a peça, a *jaula de ferro* expressa uma crítica ao capitalismo. Todavia, faz uma defesa da liberdade do indivíduo, de um indivíduo liberalizado como na concepção de Weber, porque as possibilidades de saída se daria pela ação do indivíduo, isolado e limitado as instituições existentes. Portanto, a peça *Outro\$ 500*, produzida toda ela dentro de uma jaula, remete a um pressuposto teleológico do destino do personagem, nesse caso o Zé Fênix, porque delimita o percurso desse indivíduo aprioristicamente. Assim, as únicas formas que encontrou de sobrevivência foi fugir aproveitando de organizações que já estavam pré-estabelecidas, sem se aliar a nenhum grupo e/ou propor formas coletivas para superar os conflitos. O fato é que por

⁴⁹ A jaula de ferro ou gaiola de aço, foi a tradução realizada do livro de Weber por Paternon. Hoje com novos estudos e traduções, a terminologia utilizada foi crosta de aço. Mas o sentido de uma dureza e a impossibilidade de sair dela ainda permanece na expressão Jaula de ferro, e por isso a utilizamos aqui. Ver: Weber, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. SP: Cia das Letras, 2014.

⁵⁰ Michael Lowy. *A alegoria da jaula de aço Max Weber e Karl Marx*. https://youtu.be/0oUduAJ_5Wk, acessado em 13/03/2018.

mais que ele fuja, ainda assim entrará numa nova situação de dominação e exploração da sua força de trabalho.

O segundo aspecto, se refere as imagens expostas em *Outro\$ 500*, que relacionado a essa racionalidade instrumental, simbolizam um mundo destroçado, coisificado e remete a um desencantamento mundo. Na teoria da racionalidade de Weber, há uma racionalidade social que se consoma na atividade prática e determina a vida de todos. O que segundo Carlos Eduardo Sell (2012, p 161), ao analisar a teoria de Weber, a “economia capitalista e o Estado burocrático (esferas sociais com formas de vida objetivadas e desprovidas de conteúdo ético)”, nasce sobre a égide de uma ética protestante, e essa concepção na nossa análise, não leva em consideração o modo de produção como elementar para sua consolidação.

A encenação leva a essa aproximação teórica da racionalidade instrumental e do desencantamento do mundo, tanto pela cenografia, como pela limitação dos indivíduos em determinar a si próprios. No entanto, a busca do grupo é em evidenciar como as bases estruturais determinam a vida social e, busca fazer críticas a esse “indivíduo coisificado”. Porém, sem conseguir externar relações contraditórias da formação dos indivíduos e grupos sociais, restringe as possibilidades de superação e os induz a saídas individuais a partir das próprias instituições que os aprisionam.

O *Engenho* buscou fazer críticas ao individualismo que ocorre na sociedade contemporânea em boa parte das encenações realizadas por eles, sobretudo, a partir do final dos anos de 1990, como em: *Pequenas Histórias que a História não Conta*, *Em Pedacos* e *Cabaré do Averso*. Em *Outro\$ 500* essa busca evidencia uma contradição fundante da sociedade de classes no sistema capitalista, que é a produção social e a apropriação privada da riqueza. E aqui examinamos o terceiro aspecto de problematização, que se refere a saga do indivíduo em detrimento das ações coletivas de luta e resistência política.

Zé Fênix em todas as situações se vê com um grupo de trabalhadores, no entanto, esse personagem que tentou “se dar bem” ao longo dos quadros, mas alheio a essa coletividade, não se percebe como também produtor da riqueza social. O que justifica a origem de uma consciência externa que se revela em cena, como ocorreu no começo do processo de industrialização brasileira na greve de 1917, quando um anarquista (imigrante italiano) explanou sobre os direitos dos trabalhadores e os motivos da greve. Os italianos já tinham experiência em relação a luta pelos direitos trabalhistas e na organização de ligas de trabalhadores, como mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. Assim, a “fibra” do italiano em seu discurso inflamado dá enfoque a luta dos trabalhadores no ciclo econômico

industrial, tendo como vanguarda aqueles que já tinham alguma experiência nesse processo de organização.

Em contraposição a esse nível de consciência estão os demais trabalhadores representados pelo Zé, ou ainda, outros que se apresentaram ao longo da encenação como Combé. O enfoque dado para este último foi em sua decisão de não fugir junto com os demais e ao dizer: “só quero saber de mim”, expressão que remete a um indivíduo liberal num momento histórico em que esta concepção ainda não estava generalizada, sobretudo, em condição de escravização como na realidade brasileira daquela época. Outro ponto crítico, se refere ao modo como foi apresentado a “libertação dos escravos” pela Princesa Isabel. A crítica exposta se refere ao viés de que, a partir daquele momento, todos estavam na “lógica da produção capitalista”. Porém, como as lutas e resistências coletivas no processo de libertação da escravidão não foram retratadas em cena, não permitiu ao espectador o entendimento de sua complexidade e diferenças, sem que a exposição deixasse de ser intelectualizada, desde o deboche feito pelos atores ao final da mesma cena.

O fato é que a escolha feita pelo *Engenho* negligencia as formas de luta e resistência coletivas como os levantes feitos pelos negros escravizados, a formação de quilombos entre os negros e povos originários, ou ainda, nos processos insurrecionais de libertação que tiveram expressão como: Balaiada, Canudos, Sabinada, contestado e outros que, por mais que não estivesse no âmbito da luta dos “trabalhadores clássicos” por seus direitos trabalhistas, se fez presente nas lutas de libertação dos povos. Ou mesmo, em períodos posteriores a década de 1950, como a luta no campo que são expressivas: Porecatu (Paraná), Prado (Bahia) e a formação das Ligas Camponesas⁵¹. A opção em colocar o imigrante europeu anarquista como o único representante e agente da luta dos trabalhadores deixa margem para a interpretação do privilégio e valorização dos brancos com o seu nível de experiência superior aos demais povos e etnias, e não problematiza as contradições da chamada “democracia racial” e da escravidão com base numa força de trabalho forçada africana e indígena.

Também apresenta uma perspectiva de que não é possível romper com a *jaula de ferro*, levando a uma visão weberiana do processo no sentido de que é possível compreender, mas não nos cabe transformar. Para Lowy (2014), Weber fez “parte da corrente do pessimismo cultural, ele acha que esse é o seu destino”, notando que as ações em Weber sempre partem da ação do indivíduo. Sendo essa uma diferença fundamental entre a concepção de Max Weber e Karl

⁵¹ Ver: Sousa, Renata A.; Oliveira, Sandro B. *Questão agrária, classes e movimentos sociais*. In, A questão agrária no pensamento político e social brasileiro, org. Vera Alves Cepêda, Joelson Gonçalves de Carvalho. - São Carlos: Ideias Intelectuais e Instituições - UFSCar, 2016.

Marx, enquanto Weber “não vê saída”, Marx “quebra a jaula”, porque para este último as ações partem da ação coletiva e social, sendo que o sujeito é a própria classe trabalhadora. Assim, tanto na encenação de *Outro\$ 500*, como no relato de Luiz Carlos Moreira, dramaturgo e diretor do *Engenho*, ao dizer que eles “não enxergam as saídas”, apesar da busca de evidenciar uma formação histórica que não está nos meios de comunicação ou nos livros de história daqueles que lemos nas escolas, ainda assim não coloca em relevância as formas de luta e resistência advindas do próprio povo oprimido.

Por outro lado, tece críticas a sociedade do trabalho, tendo em vista que partem da referência do *Manifesto Contra o Trabalho*, o qual o trabalho é entendido como de sua origem derivada do “latim “tripalium”, uma espécie de jugo utilizado para torturar e castigar escravos e outros indivíduos destituídos de liberdade”, que se apresenta para o *Engenho* na forma da *jaula de ferro*, ao compreender que “a extensão do trabalho a todos os membros da sociedade não é mais do que a generalização da dependência servil, e a moderna adoração do trabalho é a mera exaltação para-religiosa deste Estado” (KRISIS, 1999). O trabalho alienado, reificado, objetificado pelo “moderno sistema de produção de mercadorias”, mantém os trabalhadores “debaixo do chicote de um senhor”, no qual o manifesto considera que “todos se tornam escravos e simultaneamente senhores – traficantes de escravos e fiscais, mas traficando-se a si próprios e fiscalizando-se a si mesmos. Todos obedecem ao ídolo invisível do sistema, o ‘Grande Irmão’ da valorização do capital, que os mandou para o ‘tripalium’” (KRISIS, 1999). A crítica estabelecida se refere ao trabalho abstrato, que expressa a simples despesa de energia humana (física e intelectual) para a produção de bens, em contraposição ao trabalho concreto, não alienado, que tem por substância a atividade criadora. Enquanto a primeira se manifesta no valor de troca, a segunda se manifesta pelo valor de uso⁵².

Da crítica ao trabalho e ao sistema irracional de mercadorias, o *Engenho* produz uma “ação historicizada”, como no sentido atribuído por Fernando Peixoto (1987) ao analisar a produção de Bertolt Brecht. De modo que ao narrar os vários momentos dos processos históricos e sociais da realidade brasileira, com base nos ciclos econômicos, não trata da história particular de um indivíduo. Ademais, Zé Fênix é a expressão da classe trabalhadora explorada, escravizada e dominada ao longo de seus 500 anos da história brasileira. A condução de uma obra sem saídas, ao mesmo tempo que se perde na relação das contradições possíveis da dinâmica social, numa linguagem teatral, apela aos trabalhadores representados como que num estado de letargia, que se identifique e reflita sobre sua condição social, e que tomando

⁵² Ver: Marx, Karl. *O Capital*. Livro 1, tomo 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

consciência de si, possa se transformar. Portanto, a busca desse teatro realizado pelo *Engenho* trata de evidenciar o nível de relações existentes na realidade social que manipulam e elevam o nível de alienação da classe trabalhadora na atualidade, ao fazer movimentos regressivos e progressivos a partir da história da formação social brasileira.

2.2. PRODUÇÃO

FIGURA 26: OPERETA



Foto: Acervo Engenho Teatral

2.2.1. PROCESSO CRIATIVO

A estética não se separa das condições de sua produção.
(Engenho Teatral)

O *Engenho*, geralmente, apresenta críticas ao modo de sistema capitalista, das formas de relação com base na lógica da troca e da produção de mercadoria, a exploração do trabalhador pelo patronato, bem como, trata dos processos de alienação e individualismo em suas obras artísticas. Esses aspectos presentes na encenação de *Outro\$ 500* nos levam a apreender como se dá o modo de produção do próprio grupo, problematizando algumas das relações estabelecidas entre eles no processo de trabalho. Da mesma maneira, busca-se entender como são obtidos os meios para a produção artística e de manutenção no grupo.

Partindo do processo criativo, a peça *Outro\$ 500* estreou em 2008. E em 2009 ficou novamente em temporada, com outro elenco em cena. Em 2014 há outra remontagem, também com outro grupo de atores. Neste último momento, ocorreram algumas modificações em relação à primeira versão, que segundo Moreira (2016), buscou deixar mais explícita a “brincadeira com a cena, com o fazer teatral” e com a situação de precarização do trabalho e das condições de reprodução da vida que leva o grupo teatral em cena a um declínio. Na história narrada, o elenco vai apresentar o “espetáculo, mas dois atores faltaram”, situação chamada por Moreira (2016) de “inverossímil”, ao questionar a realização de um espetáculo faltando atores. Todavia, exemplifica dizendo que está “careca de ver nas remontagens” a falta de atores, como foi o caso do *Em Pedacos*, “a gente já fez com sete atores, cinco atores. Não é assim, faltou, vamos e faz. Não, vamos remontar com cinco atores, aí você reelabora a divisão de papéis e fica muito mais vago do que com sete”. Mas salienta que já viu ator “chegar na hora e falando: não então, você cobre o que ele fazia, eu cubro o que o outro, porque faltou alguém” (MOREIRA, 2016). A situação da falta ou abandono por parte dos atores num processo como o do teatro, em que o trabalho depende da atuação de cada ator, gera uma contradição apontada pelo grupo, como ocorre no final da encenação no qual duas atrizes vão embora dizendo: “pra mim chega não dá mais, acabou, não dá pra ficar aqui brincando de fazer teatrinho!”. Na encenação, há uma situação para além do teatro que faz com que as atrizes se posicionem: ou continuam fazendo teatro, ou vão fazer luta e encontrar as saídas possíveis de mudança para a realidade social. Nesse sentido, o teatro estaria num nível menos importante de relação. Por outro lado, chama atenção o personagem que com um “ataque histérico” insiste que “o teatro tem que continuar, apesar da baderna que está acontecendo lá fora do teatro” (MOREIRA, 2016). Em cena observamos o dilema entre a vida e a arte, e a arte separada das condições concretas da vida.

Deste modo, *Outro\$ 500* media a relação entre a “sala de espetáculo” e a crise da vida cotidiana, ao demonstrar a precariedade das condições objetivas da produção artística em detrimento as formas de reprodução, dos desejos e prioridades cotidianas, e de certo modo, também representa algumas das contradições que o próprio *Engenho* vive. Assim, a peça marca dois momentos distintos do grupo, especialmente no que se refere ao seu modo de produção: a fase do grupo que segue até 2008 e após esse período de 2009 a 2014.

No período que vai até 2008, fase se inicia basicamente em 2002, o qual envolve a pesquisa, o processo de criação e montagem de *Outro\$ 500*. O grupo buscou compreender os elementos constitutivos das situações histórico-sociais da realidade brasileira e improvisar cenas a partir dos estudos que fizeram. Destaca Luiz Carlos Moreira (2016) que foram dois anos de trabalho, lendo, revisando materiais já estudados por uma parcela do grupo, realizando seminários com convidados, entre outros. Celso Cardoso (2018), integrante do grupo de 1986 até 2008, conta que faziam pesquisas históricas e apresentavam em forma de seminário para os demais, ao exemplificar o processo do seguinte modo: “ou eu levanto determinado capítulo em determinado livro, ou eu e mais alguém fazia estudo de tal tema e apresenta para o coletivo, e foi assim que a gente foi selecionando o material” (CARDOSO, 2018).

Em processos anteriores como o das *Pequenas Histórias*, destaca Celso Cardoso (2018), que eles faziam monólogos no qual “cada ator construiu dois personagens, e [...] histórias completamente diferentes”. O que ele aponta é que em determinados momentos tinham como objetivo “levantar dados sobre esse personagem”, enquanto o Moreira “levantava algumas diretrizes” para os atores desenvolverem e trabalhar. As propostas de cada ator eram trabalhadas dramaticamente em forma de entrevistas,

[...] o personagem era colocado no palco sozinho e todas as outras pessoas do elenco, mais [o Moreira], sentavam na plateia e entrevistavam essa pessoa. Mas você está lá, não falando de alguém, é você. Eu sou o personagem..., muito legal. Até ali quer dizer, tinha-se construído uma estrutura, dados objetivos do personagem, então você tinha uma série de coisas, aí você ia preparar, trabalhar esse personagem que na hora que você tivesse pronto traga esse personagem que a gente vai entrevistá-lo. Essa foi a base da criação do *Pequenas Histórias* foi esse trabalho (CARDOSO, 2018).

Cardoso ressalta ainda que “nem todos os personagens criados foram para cena [...]. E nem tudo que os personagens disseram fez parte do texto, quem escolheu o que ia ficar e o que não ia ficar foi [o Moreira]” (CARDOSO, 2018). Tanto no caso de *Outro\$ 500* como em *Pequenas Histórias*, o que ele chama atenção, é que existia até o momento da construção da dramaturgia um processo de colaboração, de levantar material e fontes para os personagens, no entanto, a escolha e decisão era de responsabilidade do “autor”, neste caso o Luiz Carlos Moreira que também assumiu a direção da encenação.

No sentido das intenções, propostas dramatúrgicas até 2008, Celso Cardoso (2018) diz que geralmente eram feitas por Moreira, mas sempre “conversadas e discutidas, ele trazia, experimentava, submetia a discussão, reformulava”, observa que é notória a “capacidade intelectual do Moreira. [...] ele sempre trouxe uma colaboração muito importante, muito grande” para o grupo. Irací Tomiatto (2018), integrante fundadora do *Engenho*, ao discorrer sobre o processo de dramaturgia e direção, diz que o grupo “sempre trabalhou com diretor” e que o Moreira geralmente é o responsável, com exceção das peças infantis no qual a “direção era mais do Celso e no final também do Beto, que dirigiu ou co-dirigiu”, e do último espetáculo do grupo *Cabaré do Avesso*. Expõe ainda que ocorreram momentos em que o Moreira “não queria dirigir, queria participar de outra forma” e que “ele fazia outros tipos de atividade”, se responsabilizava com o cenário e iluminação. Destaca Tomiatto (2018) que “acaba sendo sempre ele, tem uma característica geral dele, e que é uma característica geral do grupo também que funciona desse jeito”, ao que o Cardoso (2018) enfatiza ser “um jeitão que foi sendo consolidado” no grupo.

No processo de direção, quando Luiz Carlos Moreira é o responsável, segundo Tomiatto (2018) ele geralmente “sabe muito bem o que quer”, mas enfatiza que ele é “muito aberto” e isso possibilita com que o grupo dê sugestões, converse e proponha mudanças. Ela exemplifica com as propostas de final de espetáculo feitas por Moreira, ao dizer: “às vezes ele propõe o final e a gente fala: não, não vai ser isso. E muitas vezes ganhamos e acaba sendo como o coletivo determina” (TOMIATTO, 2018). Esta fala remete ao final de *Outro\$ 500*, quando o desejo de Moreira era manter as pessoas trancadas na jaula de ferro, e os demais membros do grupo não concordaram, tanto que fizeram a opção de que duas atrizes deixassem a cena.

Nos anos subsequentes a 2008, com uma nova formação de grupo, os relatos dos atores levam ao entendimento de que se buscou outras formas de se relacionar e produzir cenicamente. Como foi o caso do espetáculo *Opereta de Botequim*, no qual “cenas inteiras foram escritas de forma compartilhada” e o Moreira contribuiu no processo final “como dramaturgo, mais para dar uma unidade àquilo que vinha sendo construído” (TOMIATTO, et. al, *apud*. PERCASSI, 2014, p. 137). Ou ainda, como ocorreu com *Cabaré do Avesso*, quando Débora Miranda (2018) relata que Moreira com o seu conhecimento, principalmente em iluminação, “passava tudo pra gente”, e que “todo mundo trazia uma coisinha” e discutiam ou faziam, como no caso da cenografia e figurino: todos “foram metendo a mão, cada um com a mão na máquina e vamos construir, era assim, vamos aprender junto o que não sabia” (MIRANDA, 2018).

O relato de Miranda (2018) expõe um grupo que busca formas mais horizontais na produção, compartilhamento de conhecimento e de aprendizados conjuntos. Todavia, ressalta Irací Tomiatto (et.al, *apud* PERCASSI, 2014, p. 137), que mesmo neste processo de criação de “todo mundo junto”, mantinha a “divisão de tarefas em razão dos conhecimentos específicos”, como no caso dos músicos do grupo: “todo mundo discute a proposta que eles trazem, mas eles têm a responsabilidade maior”, ou mesmo em relação à construção de bonecos, “o Betto tem mais conhecimento do que todos nós”. Os exemplos evidenciam que as discussões são mais horizontais, mas as decisões são preponderantes no aspecto de maior conhecimento e especialidade, o que de certo modo valoriza as capacidades de cada indivíduo. No tocante à criação da cena, o grupo argumenta que antes de ir para o processo de improvisação,

Passam por muita leitura e discussão, todo mundo dando ideia, o que as vezes é muito prazerosos e as vezes não, descamba para um papo chato, teórico, que a gente se pergunta: ok, entendemos mais ou menos, agora como transformar isso em teatro?. Então às vezes o processo é desgastante, chega uma hora em que se quer ir pro palco, mas não tem ainda certo o que fazer, voltamos para a discussão. A gente parte normalmente de uma reflexão, que vira a elaboração de uma dramaturgia e depois colocar a cena em pé. Mas também já tivemos peça que nasceu do processo contrário, partindo de uma improvisação às cegas que deu origem a um texto no final, e ainda, processos em que o texto foi montado a partir de improvisações, mas que já tinham um roteiro, personagens definidos. (TOMIATTO, et. al, *apud* PERCASSI, 2014, p. 137).

Um dos aspectos levantados por integrantes do *Engenho* é que ao “explodir” com a “noção de fábula e de personagem” o grupo perdeu a dinâmica da improvisação, porque “a chave mais dramática permitia com mais facilidade a criação da historinha, dos conflitos, isso se perdeu. E os temas são muito áridos” (TOMIATTO, et. al, *apud* PERCASSI, 2014, p. 137). Irací Tomiatto exemplifica ao falar sobre o tema do individualismo, que tem marcado praticamente todas as peças do grupo a partir de 2008, e que esteve presente em *Outro\$ 500*. Esses elementos, ocasionaram uma certa desorientação no que se refere ao processo criativo. Porém, ressalta Tomiatto, que o grupo “avançou mais na forma de se organizar do que na superação do teatro que a gente vem fazendo” (TOMIATTO, *apud* MATTE, 2008, p.38). Não por acaso, Débora Miranda (2018) diz que os elementos discutidos “eram coisas muito cabeçonas”, de tal modo que haviam momentos que se questionavam: “do que estamos falando?”. Ela relata também de que realizavam esses estudos porque Luiz Carlos Moreira considerava importante que eles soubessem sobre o que estavam falando.

Tais elementos nos levam a perceber, por um lado, o motivo da linguagem por vezes cifrada em cena, ou seja, demonstra a dificuldade que o grupo tem de transpor o conhecimento teórico adquirido para a linguagem teatral, o que torna a encenação mais racionalizada. Por

outro lado, demonstra a preocupação com o material produzido e que todos estejam conscientes do que reproduzem no palco. Transformando assim sua forma de produção, ao passo que torna mais horizontal a construção do trabalho criativo. Todavia, este novo modo operante que estava emergindo é interrompido em 2014 com a saída da maior parte dos integrantes do grupo.

Ao final de 2008, quatro integrantes retiram-se do grupo que tinha, naquela altura, sete pessoas. O mesmo processo ocorreu em 2014. A situação vivida com a peça *Outro\$ 500*, do abandono do trabalho por parte dos atores e a falta dos mesmos para realizar a encenação, reflete a experiência do próprio *Engenho*. Irací Tomiatto (2018) argumenta que é comum que um grupo com 39 anos tenham “um entra e sai de pessoas”, mas o que nos chama atenção é que a saída ocorre de forma maciça o que provoca em certa medida, uma descontinuidade na própria existência do grupo.

Nesse sentido, pudemos observar que a trajetória do grupo foi marcada por três fases específicas a partir da junção do Apoená com o Engenho de Arte Atrás do Sol, consolidados enquanto Engenho Teatral. A primeira fase decorre do período de 1986 a 1997. Segundo Tomiatto (2018) “teve uma turma que se fixou e que vinha já desde que a gente juntou com o Engenho Atrás do Sol (1986) a base que formou essa junção, isso se manteve até praticamente 1997. Uns dez anos que tinha uma espécie de um núcleo duro [...]”. O afastamento começou a ocorrer entre 1995 e 1996, e coincidiu com a necessidade de reformar o teatro móvel, de tal modo que o grupo interrompe suas atividades e só retoma em 2002, o que marca a segunda fase do grupo até 2008. Do núcleo base inicial, permaneceram três pessoas: Luiz Carlos Moreira, Irací Tomiatto e Celso Cardoso de seis membros permanentes até então. A nova formação é composta por Betto Nunes, que já vinha desde 1994 acompanhando o *Engenho*, também por André Murrer e Sílvia Lourenço, depois houve a saída de Sílvia e a entrada de mais dois componentes Daniele Salibian e Ney Rodrigues. Essa composição será modificada em 2008, no qual permaneceram Luiz Carlos Moreira, Irací Tomiatto e Betto Nunes e outros membros que vão consolidar o grupo até 2014, quando novamente mais quatro pessoas se retiram permanecendo apenas Irací e Moreira.

Débora Miranda (2018) argumenta que a saída dos atores nessa última fase ocorreu por motivos de ordem pessoal, necessidade de tempo para realizar outras atividades, entre outras coisas, e que havia um desgaste por conta do trabalho: “foi um momento de muito trabalho, cada um estava vivendo fora, então aquela carga pesada não estava virando não, a gente estava muito saturada, vindo de algumas pessoas um cansaço [...]” (MIRANDA, 2018). Novamente essa saída coincide com a necessidade de reformar o teatro. Destaca Tomiatto (2018) ainda que

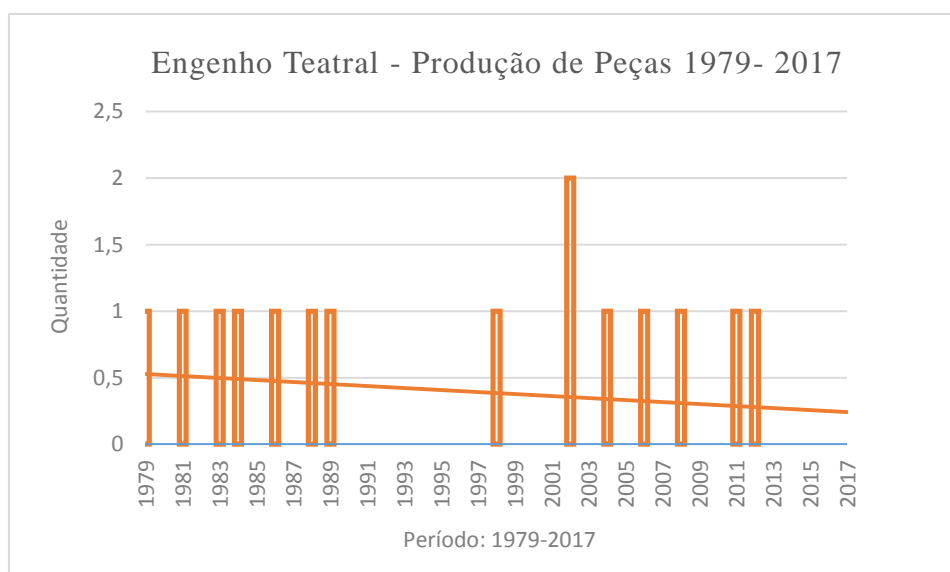
mais uma vez à semelhança de 1999, estavam sem condições de fazê-lo, sendo necessário parar as atividades. Também pleiteavam a sessão do terreno junto a prefeitura, sendo que sua autorização saiu em 2015 e a reforma se realizou a partir da solidariedade de outros grupos apenas em 2016.

O que foi possível examinar é que há para cada período uma nova composição de membros, com exceção de Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto que permanecem no grupo desde o início, e de um ou outro integrante que permanece de uma junção com outra como foi o caso do Celso Cardoso, que esteve desde a fundação do *Engenho* até 2008, e depois do Betto Nunes que ficou até 2014. Há uma diferença da primeira para as próximas duas fases, que são as condições objetivas para realizar o teatro, elemento que abordaremos mais adiante.

Retomando o relato da Débora (2018), sobre os motivos pelos quais os atores saíram nessa última fase, mas também a partir dos relatos de outros atores que passaram pelo grupo em fases anteriores, observamos que há alguns pontos de tensionamento, sendo eles: 1) tempo de trabalho e produção; 2) Divisão do trabalho e apropriação;

1) No aspecto relacionado ao tempo de trabalho e produção, os atores disseram que o *Engenho* “nos últimos quinze anos, trabalha cinco dias por semana, dois períodos por dia, cada noite inteira” (TOMIATTO, et. al, *apud* PERCASSI, 2014, p. 136), sendo que trabalhavam de segunda a quarta das 14:00 às 22:00 ou 23:00 direto, e de sábado e domingo em dias de apresentação se encontravam geralmente às 15:00 “para fazer alguma coisa, ensaiar”, já as folgas do grupo ocorriam de quinta e sexta-feira segundo Miranda (2018). Apesar do tempo destinado a realização do trabalho, mesmo que com mudanças na forma de organização e das condições objetivas para a produção de espetáculos teatrais, o *Engenho* produziu quinze peças ao longo de seus trinta e nove anos, entre peças infantis, intervenções e peças adultas, foram praticamente uma peça para cada dois anos e meio como vemos no gráfico abaixo:

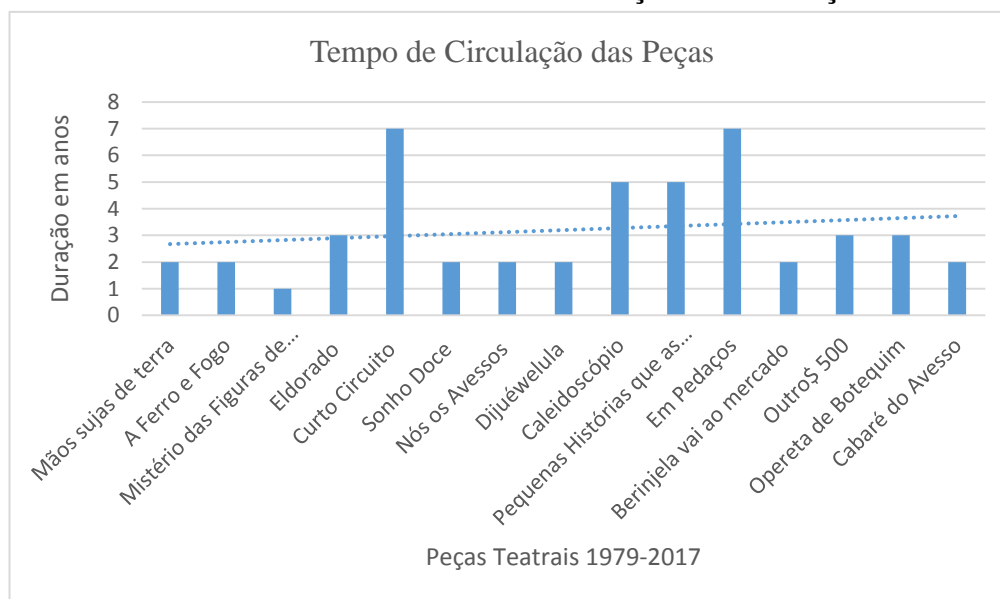
GRÁFICO 2: PRODUÇÃO DE PEÇAS ENGENHO



Fonte: Elaboração própria, 2018

O gráfico apresenta o ano de estreia de cada espetáculo realizado, sendo que em 2003 a ocorrência de dois espetáculos se deve ao fato do grupo ter feito a montagem do *Pequenas Histórias* em 1999, mas a sua estreia só ocorreu em 2003, dado o período de pausa do grupo entre 1999 e 2002. O *Engenho* produziu de 1979 a 1989, desde sua primeira formação como Apoená, cerca de sete peças teatrais entre infantis e adultos. Em 1998 fizeram uma peça infantil, e somente após 2002 até 2012 realizaram mais sete espetáculos. O que é possível verificar que enquanto as possibilidades de objetivação se ampliaram, os números de criações teatrais não se modificaram. Através do gráfico também é possível notar que a década de 1990 houve pouca produção artística, ao qual Tomiatto (*Apud.* MATTE, 2008) definiu como um momento de “pouca criatividade”. Apesar disso, são elevados os números de apresentações dos espetáculos: *Sonho Doce* (infantil) e *Curto-circuito*, que segundo Irací Tomiatto (2018) chegou a fazer “301 apresentações em dez meses”. No gráfico abaixo vemos o tempo de circulação de cada produção teatral.

GRÁFICO 3: TEMPO DE CIRCULAÇÃO DAS PEÇAS



Fonte: Elaboração própria, 2018.

Neste segundo gráfico verificamos o tempo de duração e circulação de cada peça em anos, aos quais foram considerados montagem, remontagem e todos os anos de apresentação mesmo que em períodos distintos do grupo, o qual podemos destacar *Curto-Circuito* e *Em Pedacos* com maior tempo de circulação. O gráfico apresenta que há uma tendência do grupo em permanecer mais tempo com a mesma obra artística, mas não demonstra mudanças significativas em relação às produções ao longo de anos e aos contextos histórico e político, tendo em vista que as condições objetivas a partir dos anos 2000 possibilitaram um maior desenvolvimento do grupo, maior estabilidade e condições objetivas para produzir um trabalho mais aprimorado e com continuidade, em decorrência dos editais da Lei de Fomento ao Teatro.

A condição do tempo de trabalho é um elemento que perpassa as várias gerações do grupo como ponto de tensão. Ney Rodrigues (2018) que integrou o *Engenho* de 2004 a 2008, diz que “para produzir um teatro com boa qualidade precisa de tempo, precisa de tempo e de esforço”, exemplifica dizendo que na montagem de *Outro\$ 500* o grupo levou dois anos para levantar o espetáculo e salienta que isso “não foi vagabundagem, é você sentir que está apto para produzir uma obra que diz aquilo que você quer dizer”. A produção de uma obra nesse caso, afirma Ney Rodrigues (2018) necessita de “tempo” e de “grana”. O tempo, os recursos e a divisão de responsabilidades são aspectos que estão intrinsecamente associados ao processo de produção artística que nos leva a problematizar o segundo ponto, a divisão de trabalho.

2). O modo como ocorre a divisão de trabalho e apropriação por parte dos integrantes do grupo, nos chama atenção, uma vez que o *Engenho* tem como referência a figura do dramaturgo, diretor, articulador político e estético em Luiz Carlos Moreira, o que demonstra

um nível de centralização da criação artística e de uma forma de gestão assentado na heterogestão. O grupo que se contrapõe às formas de poder e hierarquia da sociedade capitalista, tem dificuldades em romper com elas, as reproduzindo em menor escala. Nesse sentido, Tragtenberg (1989), que analisa as formas de co-gestão e participacionismo no âmbito das corporações, assinala como o “universo burocrático” significa uma repulsa ao cotidiano vivido. Ao dizer que “[...] a relação hierárquica traz elementos de magnificência e destina-se a manter o existente. Como guardiã de uma ordem transcendental, a hierarquia como sistema a priori perde-se na sua imanência” (TRAGTENBERG, 1989, p. 16). A análise de Tragtenberg nos ajuda a compreender o limite das relações hierárquicas e técnicas, sendo que uma está imbricada na outra, estabelecendo relações que são apenas funcionais.

Romper com a hierarquia nas relações significa romper com divisão técnica e social do trabalho, mesmo que em menor escala como no caso dos grupos de teatro dos quais tratamos aqui. A divisão social do trabalho traz consigo a divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, no caso da produção artística se evidencia em quem pensa toda a concepção estética e de quem as opera, como na relação entre o diretor e o ator – quando este apenas cumpre sua função e não contribui na elaboração da encenação, ou ainda, entre quem concebe o projeto de iluminação e o técnico de luz que a manuseia. Não por acaso, há grupos conceituando seu fazer artístico e político com outras terminologias como *ator criador*, o que implica o ator que elabora, cria e produz cenicamente, sem necessariamente a presença de um diretor. Ou ainda, *atuador*, como utilizado pelo grupo *Ói Nós*, o qual estabelece uma relação mais ampla entre o artista e o político. Todavia, essa não é uma limitação apenas do *Engenho*, mas de todos aqueles que se propõe a transformar as relações sociais, as quais estão naturalizadas e engessadas na sociedade atual. Assim como destaca Moreira, relacionando o projeto dominante na arte,

Há que se fazer uma arte como educação, que se contraponha ao projeto dominante, com uma perspectiva de transformação. Mas os valores capitalistas também estão dentro da gente... A divisão social do trabalho também atinge a arte; o trabalho artístico profissional é muito diferente da arte realizada no tempo livre. Como exigir compromisso revolucionário de trabalhadores que não controlam os meios de produção? A experiência do Engenho nesse sentido demonstra que o modo de produção coletivo se reflete no objeto artístico. É preciso pensar como fazer e para quem fazer, antes de decidir o que fazer. Nesse caso, não basta retratar o massacre – é preciso apresentar possibilidades de superação. (MOREIRA, *apud*. PERCASSI, 2014, p. 89).

Para superar essas relações com base na especialidade técnica e hierárquica, requer comprometimento e responsabilidades junto ao coletivo, o que de acordo com Tomiatto (2018) o *Engenho* é um grupo que “acredita mesmo em fazer de tudo e fazer junto”, mas a “heterogeneidade” na formação do grupo gera conflitos, pois “tem gente que assume uma tarefa

e acaba não cumprindo” (TOMIATTO, 2018). Mas há uma diferença entre a diversidade de formação dos integrantes do grupo e da relação de apropriação e comprometimento com as atividades do coletivo.

O grupo que já trabalhou de diversas formas, conforme Tomiatto (2018), relata que houve momentos em que apresentavam muito e não “participavam da produção, ficava muito limitado”. Já no período que vai até 2014, as apresentações eram realizadas apenas duas vezes por semana, e que nos demais dias se dividiam em comissões de trabalho revezando entre seis a um ano as funções relativas a manutenção do grupo e do teatro, tais como: projetos, zeladoria, administração e contabilidade. Deste modo encontraram uma forma para que todos “tenham pleno entendimento do processo de gestão” (TOMIATTO, *apud*. PERCASSI, 2014, p. 136).

Então a gente tem uma vivência bastante intensa, e é importante para o processo de criação e para o resultado do trabalho, porque descentraliza as responsabilidades e faz com que todos possam em alguma medida responder pelo Engenho. No final, para poder fazer teatro nós temos que fazer um milhão de coisas que não são teatro... agora tem contradições também, a gente tem trabalhadores contratados para fazer a vigilância, por exemplo (TOMIATTO, et. al, *apud*. PERCASSI, 2014, p. 136).

Das atividades que o *Engenho* realiza, Tomiatto (2018) argumenta que todos fazem desde “limpar banheiro, portaria, receber público, burocracias, luz [...]”, mas as realizam “até certo ponto”, porque elas não integram a rotina do grupo. Limpar banheiro, por exemplo, “é somente quando é necessário, porque a gente às vezes dependendo não tem condição de fazer isso o tempo todo” (TOMIATTO, 2018). O espaço provém tarefas de manutenção que são cotidianas, e para realizá-las o grupo contrata funcionários, em consolidação com as leis do trabalho, no *Engenho*. Se hoje contam com um funcionário, já chegou a ter nove funcionários contratados entre vigias, técnicos e outros. Assim, o funcionário atua do seguinte modo:

[...] o dia que tem espetáculo, ele vai lá e limpa banheiro e tal. Mas o dia que tem mostra, por exemplo, ele vai embora antes porque é o horário dele. E quem recolhe o papel do banheiro, e quem, não sei o que, somos nós. É o povo do grupo que está lá. E quem recebe o público? Somos nós. E quem atende o telefone? Somos nós. E quem faz a burocracia? Somos nós. Claro que tem gente que tem mais talento para algumas coisas e menos para outras. Então, por exemplo, eu não vou cuidar de iluminação, o Moreira é um puta iluminador, eu não sou. Eu fico na mesa quando ele está afinando a luz, e não posso subir a escada, eu tenho um pouco de vertigem, [...] limpo refletor se tiver que limpar. Então a gente divide essas tarefas mesmo, e conversa sobre tudo, então as decisões são coletivas e o trabalho também é coletivo (TOMIATTO, 2018).

A existência de funcionários é tratada por Irací Tomiatto como uma “contradição” do grupo, isso significa que o grupo compreende que realizam suas atividades sob a estrutura da divisão técnica e social do trabalho. Por um lado, é perceptível que nos últimos anos houve mudanças nos moldes de produção e atuação, com descentralização das tarefas e maior divisão da representação artística e política do grupo. Por outro, a existência de funcionários

trabalhando para o grupo, sobretudo, em funções básicas como limpeza, segurança, entre outros, reforça a condição que está dada para a grande massa da população, de se manter apartado da produção artística e filosófica. Nesse sentido, ressalta Marx, sobre a divisão social do trabalho na sociedade capitalista: “ela divide o homem concreto e real, o degrada e envelhece, ao mesmo tempo que o separa da comunidade” (MARX, *apud* VÁZQUEZ, 2010, p. 262). Nessa condição, ressalta Vázquez (2010), o indivíduo tem a personalidade mutilada, uma vez que “as tarefas da criação se concentram em individualidades excepcionais, enquanto o povo – sobretudo no capitalismo – se mantém cada vez mais desprovido delas” (VÁZQUEZ, 2010, p. 262). Para Marx “a concentração exclusiva do talento artístico em indivíduos únicos e a consequente supressão destes dotes na grande massa é uma consequência da divisão do trabalho” (MARX, *apud*, VÁZQUEZ, 2010, p. 262).

A divisão social do trabalho com base na especialidade de cada indivíduo e na centralização da concepção artística faz com que algumas projeções e apropriações por integrantes do grupo deixam de existir, uma vez que eles não têm a dimensão do todo, mesmo não sendo uma empresa ou uma fábrica, alguns modelos são apropriados dado o sistema capitalista. De tal modo, que o tempo realizado de trabalho chegava a ser um tempo “cansativo” como destacado por alguns ex-integrantes do grupo, principalmente porque aqueles que realizavam a atividade não estavam se projetando nela, ou seja, os demais integrantes não se viam no produto e na obra artística realizada, como vemos no relato de Ney Rodrigues,

[...] aí veio um espetáculo, veio dois, veio três e, por outro lado foi um lugar pra você poder pensar teatro das 8h até as 10h30 da noite, você tem um lugar pra você tomar um banho, pra você dormir, pra você descansar, você tem um telão com doze metros de altura, onde você pode ver documentário, [...] você quer tocar instrumento, você vai ter o instrumento que você quer. Toda a estrutura que o artista merece, [...] mas que está a serviço de uma coisa única [...] você escreveu um texto e quer que eu interprete um texto pra você? Legal vou fazer com toda a força de garra do mundo. Quando você vai fazer o que eu quero, quando você vai fazer a minha parte? Então é o menino da bola né, enquanto ele está ali com a bola ele tem futebol, na hora que a mãe dele chamar ele e levar a bola, não tem mais futebol (RODRIGUES, 20018).

Ney Rodrigues (2018) chama atenção sobre o sentimento de não ter seu texto ou sua ideia encenada, e sobre sua saída em 2008, diz que foi na montagem de *Outro\$ 500* que percebeu que tinha “liberdade para produzir, para criar até um determinado lugar, depois não tenho mais...” (RODRIGUES, 2018). O que podemos notar é que nesse caso o artista, não se reconhece na sua própria criação, produto de seu trabalho.

Em excerto do Jornal do *Engenho* de maio de 2005, ao anunciar a importância da mostra com base no teatro de grupo profissional, diz: “No grupo, ainda que impere a divisão de trabalho, os profissionais discutem o que fazer, como fazer, envolvem-se nas questões

administrativas, técnicas e artísticas. A obra é resultado desse embate e reflete os desejos e visões desse coletivo e a ele pertence”⁵³. Neste excerto o grupo expõe que em alguma medida reproduz a manutenção das formas de produção, no entanto, chamam atenção para uma construção participativa e humanizada.

Os aspectos apresentados pelo grupo até então, demonstram que foi estabelecido um modo heterogestionário em relação à divisão dos papéis no processo criativo, de maneira que a pessoa que demonstra maior conhecimento, especialmente, em relação às posições políticas e estéticas, assume as responsabilidades e demonstra o domínio de todo o campo da encenação.

Não que não haja colaboração no processo, mas como aparece no argumento de Irací Tomiatto (2018), o grupo precisa se articular para “ganhar” do diretor, de modo que possa haver mudanças que sejam acordadas pela maior parte dos integrantes. Essa relação gera dois níveis de problematização: o nível da especialidade, que determina a divisão de funções e trabalho no grupo e irá pautar sobre a construção coletiva e, o nível da apropriação que é a relação estabelecida entre as capacidades de cada indivíduo e o que se propõe a realizar das atividades coletivas, bem como, qual o domínio que tem sobre a totalidade do processo de criativo e de manutenção do grupo.

O *Engenho*, desde seu nascimento, tinha a ideia de “montar espetáculo e levar para a periferia” (MATTE, 2008), pois entendiam que esta relação daria para o grupo o “eixo profissional”. Assim, eles saíam do circuito central de teatro na cidade no final dos anos de 1980 e circulariam pelas periferias de São Paulo, sem deixar com isso de ter os instrumentos e técnicas necessárias para manter a qualidade do que significava ser profissional e não amador. Tal dinâmica, de modo geral, foi adotada por grupos teatrais que partiam para as periferias, sobretudo, àqueles que assumiam posições políticas na sua produção artística. De tal modo que o nível da especialidade, no sentido profissional, fez com que o grupo criasse os meios objetivos para realizá-lo, ao construir o seu teatro móvel com os aparatos técnicos necessários para apresentar as mais variadas formas de encenação.

Também no aspecto de quem realiza, tiveram que inferir sobre quem iria compor o grupo e fazem a opção de “trabalhar com quem sabe fazer teatro” em detrimento daquele “que tinha cabeça”, ou seja, que era militante político, tal como é explicitado na fala de Moreira “vamos trabalhar com quem sabe fazer teatro, mesmo que não tenha uma postura exatamente de esquerda” (MOREIRA, *apud.* MATTE, 2008, p. 12). Essa posição implicou na forma como é definida quem entra para o grupo.

⁵³ Jornal do Engenho, ano 2005, p. 1.

Nunca tinha imaginado que uma coisa que eu tinha lido na virada dos 60 para os 70, estivesse repetindo 30 anos depois, sem saber de onde vinha. Quer dizer, sabia que era uma coisa dele, mas não de forma tão literal. Porque, no fundo, ainda pairava uma coisa de: ‘Teatro era montar espetáculo’. Então, a gente ia tentar estabelecer essa dualidade de montar aqui e de levar, ao mesmo tempo, para a periferia. Nesse processo, o que se queria era tentar estabelecer, essa ida em busca desse público, que vamos chamar genericamente de ‘a classe trabalhadora’, um contato e aproximação. Então a gente começaria uma coisa profissional. Foi minha primeira profissão, era uma coisa minha, mas tinha muitos amigos de militância política que entendiam perfeitamente o que eu estava falando, mas que não eram atores. Poderiam até ter feito teatro, mas não eram atores no sentido profissional, daquele que se dedica e tem o domínio técnico do ofício. Então, minha primeira opção foi trabalhar com gente que tinha cabeça ou trabalhar com gente que sabe fazer teatro. E eu tenho que trabalhar com gente que sabe fazer teatro (MOREIRA, *apud*. MATTE, 2008, p. 12).

Moreira argumenta que “a classe teatral não respeita a militância. Nunca respeitou. Político para ela é sempre uma coisa menor” (MOREIRA, 2016). Esses elementos geram uma ambiguidade no grupo, entre o político e o profissional, e mais uma vez, o que predomina é a relação com os interlocutores da categoria artística teatral, o político nesse caso está cindido ao processo criativo de trabalho.

No sentido da divisão interna de trabalho, o grupo já teve composições abrangentes de especialistas que somam com uma ou mais especialidades entre: atores, cantores, músicos, bonequeiros, iluminadores, entre outros. O relato dado por componentes do grupo, no período pós 2008, articulam que,

No processo de criação é todo mundo junto, mas também com divisão de tarefas em razão dos conhecimentos específicos. Então hoje temos dois músicos, todo mundo discute a proposta que eles trazem, mas eles têm a responsabilidade maior. Assim como o texto, a redação maior acaba sendo do Moreira, mas a gente tem total possibilidade de alterar [...]. Na hora de fazer bonecos, o Betto tem mais conhecimento do que todos nós. (TOMIATTO, *apud* PERCASSI, 2014. 137).

Se por um lado, o grupo demonstra que buscou desenvolver as atividades de forma coletiva, por outro lado, ainda mantém os níveis da especialização. Este aspecto se torna emblemático porque faz com que seus integrantes se acomodem no que sabem fazer, ou se tornem cada vez mais especialistas, e que muitas vezes prefere não se envolver naquilo que não sabem. De tal forma que os processos de aprendizagem, de transformação a partir das experiências do próprio grupo acabam sendo limitados, principalmente no nível de coerência ideológica, tendo em vista que além das atividades artísticas, as atividades políticas necessitam de certas habilidades como argumentação, retórica e principalmente conhecimento das posições políticas aos quais o grupo se respalda.

Nesse sentido, o nível da especialidade pauta sobre o processo criativo, infere sobre a composição do elenco a partir de suas habilidades e capacidades criativas, determina a divisão de papéis nas atuações internas e externas ao grupo, limita processos de aprendizagem e

desenvolvimento a partir de suas próprias experiências, o que demonstra a ambiguidade do *Engenho* entre o “político” e o “profissional”, aspecto que também se verifica pela exigência com o tempo de trabalho.

Outro exemplo emblemático é apresentado por Nelson Galvão, que fazia a monitoria das oficinas no momento em que o *Engenho* estava no Campo Limpo, aspecto que veremos mais adiante. Ele diz que com a ida do grupo para o bairro do Carrão, isso significava a dissolução das oficinas e da monitoria, e também a dissolução de sua função, uma vez que ele não tinha outra atuação no grupo, como ator por exemplo. A sua relação com o grupo acaba nesse momento. Formado em Artes cênicas, chegou no *Engenho* por intermédio de Alexandre Matte para desenvolver as oficinas. Conta que participou de momentos que tiveram trocas de atores e ele tinha como perspectiva atuar cenicamente, mas seu nome não foi cogitado, ao refletir a respeito disso, diz não saber o porquê.

Como ator nunca atuei, muito embora minha perspectiva quando entrei no grupo era de ser ator, de trabalhar né nunca fui cogitado concretamente, inclusive eu peguei alguns momentos de troca, de espetáculo de reconstrução do elenco, mas... eu estava como monitor, ou eu estava fazendo muito bem o meu trabalho e não queriam me tirar (risos) ou não me consideravam ator o bastante. Não sei o que exatamente influenciou isso né, o fato é que eu nunca fui cogitado (GALVÃO, 2018).

A relação sentida por Galvão, é evidenciada nas palavras de Tomiatto (2018), quando menciona as oficinas que ocorriam no Campo Limpo e que sua realização se dava pelos monitores “amigos” contratados, mas que não pertenciam ao grupo: “de sábado de manhã tinha oficina de teatro, não era a gente que dava, eram dois amigos nossos que estavam trabalhando com a gente, mas que não eram do grupo” (TOMIATTO, 2018). Outro caso é o de Malu Borges que começou a participar do *Engenho* em meados de 2011, para contribuir num processo de construção de bonecos, permanece fazendo produção, mas acrescenta que sua perspectiva era continuar como atriz. Sua vontade uma vez explicitada, foi questionada por alguns integrantes que diziam não ser possível ela pegar a senha na entrada do espetáculo e ir para a cena atuar com o grupo. Com essa impossibilidade, ela se afasta.

Os exemplos apresentados, demonstram uma limitação do grupo em lidar com a divisão de funções internas, a técnica artística e o ativista – militante político.

O *nível da apropriação* do processo criativo, diz respeito ao fato de que as especialidades tornam uma parcela do grupo alheio, de modo que ele não tem a compreensão do processo criativo em sua totalidade, assimilando apenas partes desse processo. Esse movimento se verifica, quando parte da figura de Luiz Carlos Moreira as proposições para a cena, como mencionado acima, ele ainda elabora a dramaturgia, contribui com a cenografia,

faz a iluminação e direção da peça. E, é o principal mentor ideológico e político do grupo. Notadamente ele terá o maior domínio sobre todo o processo em relação aos demais.

A diferenciação entre o diretor/dramaturgo e os demais membros do grupo, gera um *estranhamento* nas relações, como examinamos na fala de Irací Tomiatto (2018) quando diz que o grupo ganhou do diretor e “acaba sendo como o coletivo determina”. Nesse caso, “ganhar” significa que a maioria conseguiu reverter a situação sobre o argumento do diretor e determinar sobre a encenação.

O movimento de Teatro de Grupo, permitiu uma centralidade do modo de produção artística teatral para uma parcela dos coletivos, o que Moreira enfatiza de modo irônico que “vivemos a aberração de uma boa parte da produção teatral ser controlada não pelo empresário, mas por coletivos”. Se por um lado, o meio de produção está nas mãos de quem os produz, por outro, o que isso implica sobre o modo de produção? Esse é a problematização feita por Moreira, ao dizer que

Isso coloca um fato histórico concreto em nossas mãos, na história do teatro brasileiro da atualidade: o chamado teatro de grupo domina a produção, e cada grupo isolado e em conjunto precisará se entender na hora do processo de criação estético e político. Então, a primeira coisa fundamental é que a história, e nem todos percebem isso, está a nos dar a cama preparada pra gente deitar. O teatro não é só objeto artístico. O teatro começa principalmente na forma como a gente se organiza para produzir o objeto artístico. Estou falando objeto artístico e não produto ou mercadoria artística. É fundamental entender o que isso significa, o que pode significar historicamente e o papel que isso tem em contraposição ao mercado. A gente organiza a produção em formas que se opõe à forma mercantil, que se opõe ao mercado, à empresa e aos valores burgueses. Esse é o primeiro passo. O segundo passo é que a tendência dessa forma de produção é chegar a um resultado artístico que não é aquele que a forma empresarial gera. Em um grupo de teatro, a obra não é pré-planejada e se traz a mão de obra necessária para a sua execução. A obra nasce fruto da relação e da idiosincrasia das pessoas. Ela é fruto das relações desses artistas em um processo de relação, ali colocados. (MOREIRA, *apud* MATTE, 2008, p. 286).

O modo de organização e produção artística dos coletivos, se tornam mais complexas, principalmente, após os anos 2000. Por causa dos editais públicos e patrocínios que passam a fomentar essas ações artísticas. Com isso, integrar um grupo artístico e conseguir subsídio se tornou um meio de trabalho, o que faz com que alguns realizem essa atividade apenas como *força de trabalho*, ou seja, apenas executam suas tarefas, não se apropria, não se envolve, não se vê como parte inerente ao grupo e de sua produção artística. Nesse sentido questiona Moreira sobre a falta de dimensão dos atores pelo seu papel político, pois “antes de ser artista, são mão de obra”.

O cara está em uma relação que não é empresarial, do trabalho alienado, do trabalho-mercadoria, mas o comportamento dele é do trabalho-mercadoria. Do ponto de vista subjetivo, ele se coloca como força de trabalho mercadológica. Do ponto de vista concreto, da relação de trabalho ele não é. E pior: ele está numa manifestação

simbólica que se dá no campo do imaginário, que é a criação da linguagem artística, da ficção... e aquilo que ele defende na ficção, na realidade ele faz o oposto (MOREIRA, *apud*. MATTE, 2008, p. 5).

As contradições apresentadas por Moreira, ocorrem primeiro pela forma de produção estabelecida pelo grupo. Segundo, porque mesmo como produtores artísticos e não como um operário fabril, as formas “burocratas” também se reproduzem nos espaços de criação artística. Na sociedade do capital, a regulação do trabalho se universaliza e inclusive a contradição entre produção e reprodução, o que faz com que os atores mesmo insatisfeitos, mas mediante a remuneração que subtraem, estabeleçam com o grupo um meio de trabalho e renda e não mais como meio de realização pessoal. Em alguns casos, essa relação entre trabalho e meio de realização estão imbricadas, tendo em vista que o trabalho livre não se faz na ordem do dia.

Contudo, apesar do *Engenho* reproduzir, em certa medida, formas de produção predominantes da sociedade do capital, ainda assim, por meio dos níveis de engajamento político e autocrítica, vem se transformando ao longo dos anos.

2.2.2. PRODUÇÃO DO ESPAÇO

A mostra acontece no Engenho Teatral, aquele ‘planetário’ branco, em forma de meia esfera, que acaba de se instalar junto a estação carrão do metrô. [...] Mais do que um teatro, trata-se de um projeto que abriga um grupo profissional com 25 anos de vida (foi um dos fundadores da cooperativa paulista de teatro em 1979), que a partir de 1993 abandonou o circuito tradicional para trabalhar nos bairros da capital, junto a população marginalizada da produção teatral⁵⁴

O grupo, com a referência de Luiz Carlos Moreira enquanto militante, tinha o desejo de ir à periferia e sair do que eles chamavam de “circuito tradicional”, que é o circuito dos teatros da região central de São Paulo. No entanto, para Irací Tomiatto (2018) “faltava esse espaço com condições técnicas”, tendo em vista que não haviam teatros na periferia de São Paulo em meados da década de 1980 e 1990. Então o Moreira, a partir de sua participação no Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculo e Diversões (SATED), teve a ideia de produzir o “Teatro de trabalhadores”, que seria uma espécie de teatro móvel.

A dificuldade maior estava relacionada em conseguir os donativos para sua concretização. Naquela ocasião Moreira estava na direção do SATED/SP, e fez a proposta para que o sindicato assumisse o teatro, e que inclusive realizassem uma parceria com outro sindicato. Tentaram também a Central Única dos Trabalhadores (CUT), mas não conseguiram. Os integrantes do *Engenho* dizem que “nunca ninguém se interessou muito pela história, nem a cooperativa [de teatro], que naquele momento não tinha nem estrutura, nem condições de assumir um projeto como esse”. Então buscaram a prefeitura na gestão da Erundina, quando Marilena Chauí era a responsável pela Secretaria de Cultura, com a proposta de que cada periferia tivesse um teatro como aquele idealizado pelo grupo com condições técnico-artísticas. O que lembra Moreira é que a prefeitura naquele momento tinha uma verba, mas para a sua utilização estava em pauta a reforma do Teatro Cultura Artística. Essa mesma verba, destaca Moreira, seria suficiente para produzir os teatros de lona nas periferias da cidade, mas priorizaram a reforma do Cultura Artística. O *Engenho* buscou ainda prefeituras de cidades pequenas no interior de São Paulo, para conseguir concretizar pelo menos uma parte do projeto. Entretanto, foi com um empréstimo feito por Moreira e um contrato com o prestador de serviço, no qual estipulava uma multa para a entrega fora do prazo, que fez com que o grupo conseguisse realizar o projeto do teatro móvel.

Tanto Irací Tomiatto (2018), quanto Celso Cardoso (2018) enfatizam que o projeto era de autoria de Moreira, foi ele que desenhou todo o projeto e que apenas não foi possível

⁵⁴ Jornal do Engenho: dezembro de 2004, p. 1.

construir, mas todas as medidas e materiais são de sua concepção.

O Engenho Teatral surgiu como um teatro móvel [...]. Mas móvel assim: o teatro tem mais de 20 toneladas de equipamento, leva um mês para montar, são 10 caminhões e 2 carretas para transportar e passam mais de 50 operários para botar tudo em pé. Tem salas de espera, banheiros, camarim, oficina, administração, cozinha, cabine técnica. Não é a Broadway nem Alfa-Real, mas reúne condições técnicas adequadas à realidade brasileira e ao trabalho que quer fazer, respeita profissionais e público e preferiu uma arena de 3 faces – onde as pessoas se veem do outro lado da cena – ao palco italiano, que isola espectadores individuais no escuro da plateia, todos voltados para a frente.⁵⁵

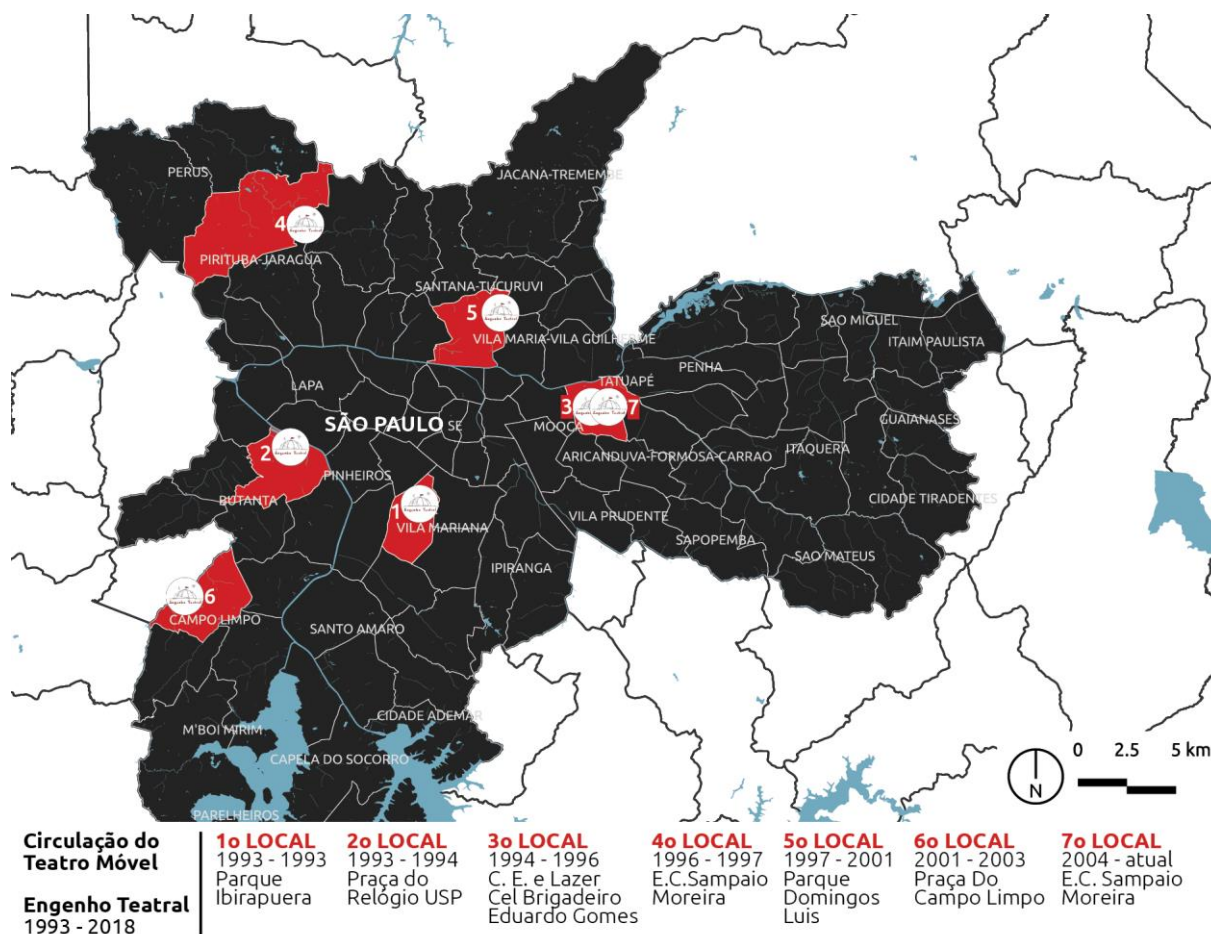
A proposta inicial do teatro móvel era circular pelas periferias da cidade de São Paulo, onde permaneceriam por um ano em cada localidade. A primeira montagem do *Engenho* foi no Parque do Ibirapuera ao lado do MAM (Museu de Arte Moderna), tratava-se de um projeto-piloto, para saber se havia efetividade na realização da montagem, desmontagem e circulação. Na sequência foram para a Praça do Relógio na USP (Universidade de São Paulo) em 1994, onde permaneceram por um ano. Depois seguiram para o Tatuapé onde ficaram de meados de 1994 a 1996. O Teatro de trabalhadores, que passou a se chamar Engenho Teatral, seguiu ainda para Pirituba de 1996 a 1997, depois para o Jardim São Paulo na Zona Norte de 1997 a 2001. Neste último local, estiveram dois anos parados e só retomam no ano de 2001 a 2003 no Largo do Campo Limpo. Em 2004, resolveram se fixar, e voltaram para o Tatuapé, onde estão estabelecidos até os dias atuais.

A proposta inicial de ficar “três meses” em cada região logo na primeira montagem do teatro móvel foi percebida como inviável. Destaca Irací Tomiatto (2018) que era cerca de dois meses só para montar e mais dois meses para desmontar, “quando a gente fez, achou que seria mais fácil, mas a estrutura é muito complicada. Então a gente começou a ficar um ano, depois a gente começou a ficar dois anos e se possível até mais tempo em cada lugar” (TOMIATTO, 2018). A entrada do grupo nos locais em que circulou ocorreu através de organizações dentro do bairro, como ONG’s, igrejas, escolas, ou até mesmo pelos monitores das oficinas (contratados) que fizeram essa interlocução, no caso de Campo Limpo.

Os espaços encontrados pelo grupo, para permanecer com seu teatro móvel, eram todos públicos. No entanto, conforme Tomiatto (2018), sofriam com a realidade de cada espaço com o tráfego, onde passaram a ter quem vendesse “segurança” para o grupo. Abaixo segue o mapa de ilustração das localidades em que o grupo se estabeleceu.

⁵⁵ Jornal do Engenho na Zona Leste: agosto / setembro, ano 2015, p. 3.

MAPA 5: CIRCULAÇÃO ENGENHO TEATRAL - TEATRO MÓVEL 1993-2018



Fonte: Elaboração própria, 2018

Foi na ida para o Tatuapé que o grupo conseguiu o apoio do Conselho Municipal dos Direitos da Criança e do Adolescente (CMDCA), com o patrocínio que tiveram por um ano e meio para atender “todo tipo de entidades que tinham trabalhos com criança e adolescente, escolas, creches, Febem, fazendo espetáculo infantil e para jovens” (TOMIATTO, 2018). Este apoio financeiro permanece até a ida do grupo para Pirituba.

De Pirituba para o Jardim São Paulo na zona norte, foi o período “mais difícil” na concepção do grupo que argumenta ser um “lugar mais de classe média” e uma região “mais conservadora”. O grupo estabeleceu essa comparação com a referência que tiveram na zona leste nos anos de 1990, quando a relação com o movimento popular e com a igreja católica da teologia da libertação, ainda tinha alguma expressão e apresentava um diferencial na atuação com a região. Enquanto na zona norte, além dos elementos levantados acima pelo grupo como pontos de dificuldade, já não tinham também patrocínio. Nesse local, a lona do teatro necessitava de reforma e o grupo estava com muita apresentação, mas criava pouco, como ressalta Tomiatto (2018), o que gerava um desgaste para o *Engenho*. Na zona norte até esse

momento foi onde o grupo permaneceu por mais tempo de 1997 até 2001, foram cinco anos, sendo que por cerca de dois anos estiveram paralisados.

Da zona norte a zona sul foi onde o *Engenho* completou dez anos circulando por cada região da periferia de São Paulo com o seu teatro móvel. Um diferencial deste momento é que tiveram patrocínio da Lei de Fomento ao Teatro, do qual o próprio grupo foi um dos propulsores da construção da lei, elemento pelo qual é sempre lembrado. E foi somente pelos subsídios advindos desta lei que, segundo Tomiatto (2018), o “*Engenho* não virou uma grande fogueira”.

No largo do Campo Limpo o grupo permanece por dois anos. Irací Tomiatto (2018) lembra que foi um momento de reestruturação, pois os seus integrantes “acabou meio indo cada um para um lado, cada um foi fazer suas coisas, alguns voltaram outras não”.

O período no Campo Limpo apresenta um uso diferente do espaço em relação ao que vinha ocorrendo. Até o momento, o teatro móvel era um local de encontros, ensaio e apresentações. No espaço da Praça do Campo Limpo, vão se aproximar do movimento Hip Hop na região e em conjunto desenvolvem oficinas. Passam a realizar a mostra de teatro com grupos de teatro amador, realiza reuniões com movimentos, e estabelece uma dinâmica de uso e vivência no espaço que irá marcar a trajetória do *Engenho*, inclusive na sua busca estética. Pois, é a partir dessa aproximação que o grupo começou a desenvolver o que chama por *teatro de bolso*, de produzir encenações curtas que dialogassem com a população.

A proposta do teatro móvel do *Engenho* e sua circulação pelas periferias da cidade de São Paulo, com toda a estrutura que construíram, fez com que o grupo fosse pioneiro e ocupasse uma posição política de destaque dentro do movimento de teatro, por sua atuação junto aos trabalhadores. A própria produção de teatro infantil, que gerou questionamentos e mesmo divergências internas, foi fundamental para a aproximação no bairro, com as escolas, as entidades e movimentos populares.

Apesar disso, o teatro móvel gerava uma força produtiva que fez o grupo rever a sua atuação. Primeiro, pelo tempo de montagem do teatro que levava a cada espaço novo que chegavam. Relatam que montavam uma “barraca de sem teto” com toda a estrutura do teatro dentro: “a gente construía aquele monte de lona preta, assim parecia ocupação mesmo, com tudo que tinha dentro do teatro ali e levava um tempo até começar a montar os arcos [...]” (TOMIATTO, 2018). Como vemos na foto abaixo.

FIGURA 27: ESTRUTURA DO TEATRO MÓVEL



Foto: Acervo Engenho Teatral

Segundo, pela mudança na conjuntura política e das condições objetivas da realidade, ao apontar que já não fazia muito sentido o projeto que realizaram na década de 1990, porque quando iniciaram a circulação pela periferia da cidade a atuação dos grupos artísticos não eram expressivas, como passa a ocorrer a partir dos anos 2000. Esses aspectos levaram o grupo a buscar um lugar para se fixar, com a perspectiva de que o *Engenho* pudesse se tornar um local de referência. De tal modo, que voltaram para o Carrão, por entenderem que ali seria um local de passagem, próximo ao metrô o que facilitaria a chegada ou parada das pessoas.

Ali no lugar que a gente já esteve uma vez, ali na Monte Serrat onde é nossa entrada agora, era ponto de lotação pra zona leste inteira, hoje em dia não tem mais isso, mas é ainda um terminal de ônibus muito movimentado e o metrô ainda que vai lá pros fundos então a gente acaba atingindo a zona leste inteira. Porque se a gente fosse ali para Itaquera, aí o pessoal do outro lado pra lá da radial, da região de AE Carvalho, de São Miguel não vem, não vem cá, não vai pra lá, pelo menos era o que a nossa experiência dizia. E aí a gente voltou pro carrão (TOMIATTO, 2018).

Quando o *Engenho* buscava esse espaço para se abrigar em meados de 2004, integrantes ligados a espaços culturais como Espaço Cultural Honório Arce em Guaianases, ou ainda do grupo de teatro Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes na Patriarca, sugeriram a ocupação do teatro móvel nesses locais. No bairro de Guaianases, na zona leste de São Paulo, por exemplo, o número de equipamentos ligado à secretaria da cultura era de apenas uma biblioteca

até 2018, quando inauguraram a Casa de Cultura da região fruto de luta do Movimento Cultural de Guaianases. Na Patriarca, o Dolores Boca Aberta ofereceu o espaço que ocupa no Centro Desportivo e Cultural (CDC) desde 2004. No entanto, o *Engenho* decidiu voltar para o Carrão. A zona leste representava a experiência que o grupo tivera junto aos movimentos sociais. Mas o Carrão, naquele contexto, havia se urbanizado e se valorizado, tratava de uma localização com muitos acessos o que poderia vigorar a proposta do grupo de se tornar um local de referência, mais do que de estabelecer uma relação com o entorno, tendo em vista, que a média da população naquela região era de classe média.

Apesar de seu caráter classista com posicionamentos políticos e peças críticas, o *grupo* não deixou se passar despercebido pelo setor imobiliário, uma vez que o bairro se valorizava, utiliza-se do espaço artístico e cultural do *Engenho* como marketing para vender as novas propriedades habitacionais. Expressões como “5 motivos para ter um apartamento no Tatuapé”; “3. Cultura: a gente também vê por aqui”, são as menções ao teatro do grupo.

No Carrão desde 2004, houve algumas mudanças de localização dentro do mesmo terreno do CDC. E, foi somente em 2015 que conseguiram uma cessão do local por tempo indeterminado. Todavia, acrescenta Tomiatto (2018), “um papel” nunca foi garantia de não sofrer com ameaças ou despejos. Mesmo tendo autorização para permanecerem nos espaços públicos, já ocorreu a chegada de um administrador questionando: “com ordem de quem vocês estão aqui?”, eles respondiam: “com a da secretaria de esportes”, “só que não é mais a secretaria de esportes, agora é secretaria de educação pode tirar”. Relatam ainda que já chegou a vir fiscal da prefeitura e de “mandar, tira esse negócio daí que acabou a brincadeira” (TOMIATTO, 2018). Nos diversos momentos que isto ocorreu, buscaram apoio da secretaria de cultura, argumentando que havia contrato com a própria prefeitura para permanecerem no local. De tal modo que entendem a importância do decreto, mas ressaltam que isso não caracteriza uma segurança total para o grupo. Em relação ao decreto, diz Irací Tomiatto

É uma autorização pra gente funcionar e manter o Engenho lá, e apresentar espetáculos gratuitamente. Isso consta da sessão, a gente se compromete a nunca cobrar ingresso, que aliás a gente nunca cobrou... em caráter tem um decreto autorizando isso, que foi assinado pelo prefeito e pela câmara municipal então a nossa situação está legalizada. Mas, ao mesmo tempo em qualquer momento que o prefeito quiser derrubar, ele derruba, ele revoga. Disso diz o povo da prefeitura, que nunca aconteceu desse tipo de cessão. Mas a gente sabe, que coisa nunca aconteceu, uma hora acontece, então a gente não tem essa ilusão de segurança absoluta não. Mas é uma cessão por tempo indeterminado (TOMIATTO, 2018).

O movimento de ocupação de espaço público na cidade de São Paulo tem sido algo recorrente pelo menos desde 2004, e se intensificou a partir nos anos de 2010. Não apenas pelos

grupos de teatro como: Teatro União e Olho Vivo (TUOV), Pombas Urbanas, Dolores Boca Aberta, com ocupações de mais de dez anos. Mas também, pela efervescência de produção cultural e artística na periferia da cidade. Muitos destes grupos e outros ocupantes de espaços públicos na cidade, estiveram organizados no Movimento Cultura das Periferias, e criaram o “Bloco de Ocupação” o qual reivindicavam cessão de uso e permanência dos coletivos nesses locais que, por vezes, estavam abandonados, principalmente em espaços da COHAB.

O projeto de teatro que tinha sido idealizada por Moreira e assumida pelo grupo, encontrou suas dificuldades na realidade prática desde a sua concepção. Primeiro, porque para realizar a montagem e desmontagem do teatro levava cerca de três a quatro meses, isso significava para o grupo que uma parte do tempo que haviam estipulado para ficar em cada região, cerca de um ano, seria montando e desmontando a estrutura do teatro. E se tratava de um tempo também que o grupo estaria paralisado em suas atividades, de receber o público, de realizar ensaios, produzir cenicamente. Segundo, porque o espaço gerava um novo dispêndio de força de trabalho, ou seja, são necessários o cuidado e gerenciamento do local que abriga todo o material do grupo. Esse segundo aspecto fez com que o grupo modificasse sua forma de gestão e produção em dois momentos: o primeiro, chegaram a ter em um determinado momento onze funcionários divididos entre seguranças (noturno e diurno), secretário, faxineiro, técnico de manutenção, o que fez com que os recursos para manutenção do espaço fossem elevados, principalmente, para um grupo que não cobrava ingresso e não tinha outros meios de financiamento. Mesmo que boa parte desses espaços eram cedidos, em contrapartida da atuação artística gratuita do grupo naquela região. Num segundo momento, reduziram os gastos com os funcionários, mantendo apenas um funcionário para ajudar na segurança, e as demais funções foram divididas com os integrantes do grupo.

2.2.3. FORMAS DE FINANCIAMENTO

Os meios objetivos para consolidar o projeto do *Engenho* ocorreram de diversas maneiras. A princípio, relatam que era comum pegar dinheiro emprestado para realizar e produzir um espetáculo: “a gente sempre fez empréstimo de família ou empréstimo bancário”. O grupo chegou a ter quatro dívidas ao mesmo tempo para pagar, de tal modo enfatiza Irací Tomiatto que “sempre tirou dinheiro do bolso pra fazer as coisas” (TOMIATTO, 2018). Quando ainda estavam no circuito central e tradicional de teatro, a bilheteria era um dos meios de retorno para o grupo, mas geralmente não era suficiente.

Mesmo que você tivesse bilheteria, e entrasse algum dinheiro, você tinha que pagar aluguel do teatro ou uma porcentagem de bilheteria para o teatro. No máximo você empata e não tinha prejuízo, ou quando ganhava alguma coisa era muito pouquinho. Então isso sempre foi uma coisa muito difícil. (TOMIATTO, 2018).

O que destaca Irací Tomiatto é que não era possível viver através do teatro. De tal modo que sempre tiveram que ter outros trabalhos além da atividade artística que exerciam. O Moreira dava aula e trabalhou na secretaria de cultura, enquanto Tomiatto tivera muitos empregos e, por um tempo, só podia ensaiar no período da noite com o grupo, até assumir um cargo na secretaria da justiça onde trabalhou mais de trinta anos. Inclusive dependendo das circunstâncias do grupo, quando tinha algum patrocínio algumas vezes eles ficavam sem receber para que tivesse algum recurso no caixa coletivo.

A construção do teatro móvel fez com que o grupo obtivesse uma grande dívida. Porque além dos custos de equipamentos para estruturar o projeto, o pagamento da prestação de serviço ainda pela sua forma de organização, o grupo arcava com o custo dos funcionários contratados para garantir a segurança do espaço e administração. Em 1993, o grupo cria uma organização sem fins lucrativos chamada Associação Cultural Engenho Teatral (ACET). Argumentam que foi necessário a organização para que todos os equipamentos e estrutura do teatro móvel pudesse ficar para o grupo.

Em relação aos subsídios, o *Engenho* obteve patrocínio do CMDCA ao longo de 1996, no primeiro semestre de 1997 e em 2002, foi um dos mais importantes num momento que praticamente não havia editais para concorrer, argumenta Tomiatto. O grupo também recebeu dois prêmios estímulo da Funarte, além dos prêmios: Flávio Rangel, prêmio Encena Brasil e participou do Cena Aberta, plano do Ministério da Cultura para as artes cênicas. Além disso, tiveram patrocínios do “Morumbi Shopping, da Panamby que administra o Centro Empresarial

de São Paulo, da JHS-F e do Shopping Anália Franco”⁵⁶, através da Lei Mendonça em São Paulo. Também teve apoio da Fundação Samuel, da Secretaria Municipal de Esportes, das subprefeituras regionais de Campo Limpo e Mooca, do jornal O Estado de São Paulo e Jornal da tarde e, das rádios: Eldorado AM e FM.

Contudo, foi a partir da Lei de Fomento ao Teatro, no qual o grupo representado pela figura de Moreira, com ações propositivas de escrita da lei, que o *Engenho* obtém melhores condições, ao que Tomiatto (2018) diz ter sido somente por esse motivo que o teatro do grupo não “virou uma grande fogueira”. O *Engenho* foi contemplado com cerca de nove edições entre 2012 e 2013, conforme demonstra a tabela abaixo:

TABELA 2: EDIÇÕES DA LEI DE FOMENTO CONTEMPLADAS PELO ENGENHO TEATRAL

Edição	Núcleo Artístico	Projeto	Valor Aprovado	Data de Homologação do Resultado
1ª edição 2002	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 282.222,00	30 de agosto de 2002
3ª Edição 2003	ENGENHO TEATRAL	O ENGENHO HOJE	R\$ 284.625,00	22 de agosto de 2003
5ª edição 2004	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 317.243,20	15 de setembro de 2004
7ª Edição 2005	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 370.929,00	13 de dezembro de 2005
10ª Edição 2007	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 410.400,15	30 de março de 2007
14ª Edição 2009	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 453.087,00	07 de abril de 2009
16ª Edição 2010	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 589.292,10	23 de dezembro 2010
19ª Edição 2012	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 697.641,02	22 de setembro de 2012
23 Edição 2013	ENGENHO TEATRAL	ENGENHO TEATRAL	R\$ 623.751,29	30 de agosto de 2013
Total			R\$ 4.029.190,76	

Fonte: Secretaria de cultura da Prefeitura de São Paulo, 2018.

Após ter saído do circuito tradicional de teatro e ingressar num circuito popular, o *Engenho* não cobrou mais ingresso e também não acessou a rede SESC, o que de acordo com Moreira (2018), isso se deve ao posicionamento político do grupo. Para se manter, buscou estabelecer uma relação direta com o fundo público, da ocupação de espaços públicos, o que demonstra que para a sua permanência, bem como, para obter os meios objetivos de produção buscou e forçou vínculos com o aparato público. Logo, podemos examinar que o *Engenho*, de certo modo, fez com que o recurso público servisse também para a produção de uma arte crítica e pública.

⁵⁶ Jornal do Engenho na Zona Leste: agosto / setembro de 2005, p. 12.

2.3. ATUAÇÃO POLÍTICA

FIGURA 28: ENGENHO NA MARCHA DO MST



Foto: Acervo Dolores Boca Aberta

Por meio do Apoená e, principalmente, pela figura de Luiz Carlos Moreira, os aspectos políticos se consolidam no grupo. Moreira teve experiência com movimento estudantil, sindicato, com as bases do PCB, com o teatro realizado nas periferias pelo TUOV, e com grande influência do teatro de Arena em São Paulo. Por outro lado, Engenho de Arte, com a experiência do trabalho artístico oriundo de escola de teatro, estavam alheios a estas questões. O que nos relata Celso Cardoso (2018), é que somente elevaram o nível de criticidade política através do contato com o sindicato dos artistas, quando este promoveu a campanha de mobilização contra a fome e chama toda a categoria artística para fortalecer a causa. A aproximação do Apoená com o Engenho de Arte, e a junção dos dois grupos, irá preponderar a experiência militante de viés marxista de Luiz Carlos Moreira do Apoená, sobre os pressupostos de posição política do grupo.

[...] desde 1980, o Engenho tentava atingir um público que não tinha acesso a essa produção. Lá para os limites da cidade e fazer alguma apresentação, experiências pontuais e isoladas que vislumbravam reações bem diferentes a um ‘mesmo’ espetáculo. O grupo conhecia o movimento teatral que acontecera na periferia nos anos 1970, sabia dos seus impasses e problemas. E conhecia de literatura, de estudar a experiência do CPC no início dos anos 1960, do outubro vermelho na união soviética de 1920, do teatro federal nos Estados Unidos mergulhados na recessão pós-29, do Piscator na Alemanha entre guerras, do Brecht.⁵⁷

Enquanto Apoená, o grupo desenvolveu os espetáculos: *Mãos sujas de Terra, A Ferro e Fogo, Mistério das Figuras de Barro e Eldorado*. As peças enfocavam a situação dos posseiros na época, o contexto do trabalhador fabril e a relação da esquerda soviética. E ainda foram atuantes na fundação da Cooperativa Paulista de Teatro (CPT), que se tornou um instrumento de organização da categoria artística do teatro e do movimento de teatro, sobretudo, ao final dos anos de 1990 e nos anos 2000 na cidade de São Paulo. A perspectiva política se manteve nas produções artísticas, inclusive no teatro infantil.

A busca por uma linguagem que não manipule o espectador e que contribua com a reflexão fez com que o grupo abandonasse a perspectiva dramática e buscasse fundamentar o seu *Teatro de bolso*, como proposição estética e de atuação política. Conforme o relato de Débora Miranda (2018),

O teatro de bolso, era uma das questões que a gente debatia bastante que ele precisava estar dentro comunidades, dentro das manifestações, então a gente fazia apresentação dentro de manifestação, a gente fazia dentro de escola tudo gratuitamente. A gente via que o teatro de bolso era uma coisa rápida e as pessoas pegavam o que a gente queria dizer, [...] principalmente os jovens, por mais difícil que seja o que a gente estava querendo dizer. A linguagem era bem mais tranquila pra eles, era bem mais fácil que era uma comédia [...]. Onde chamavam, a gente estava indo pra debater, a gente debatia bastante com as pessoas, tentava entender o que elas estavam entendendo do

⁵⁷ Jornal do Engenho: agosto de 2005, p. 3.

que a gente estava querendo dizer enfim, a gente criava cenas a partir dessas coisas que estavam acontecendo no momento (MIRANDA, 2018).

No entanto, a busca por uma linguagem teatral para o grupo só fazia sentindo na relação com outro público, longe daqueles que estavam acostumados com as salas de teatro, como destaca Moreira (2016), e, nesse sentido, a criação deste espaço, o desenvolvimento de atividades de forma contínua, estabelecia o encontro com esse público “ausente” das salas de teatro.

Primeiro, a gente precisava ter o nosso espaço, onde pudesse trabalhar e construir a nossa cara, a nossa identidade e não apenas mais um lugar aberto à pretensa diversidade de diferentes espetáculos. Segundo, trabalhar de forma contínua e com uma carga horária maior, integral, e não apenas a noite; estudar, pesquisar, se aprofundar e não apenas criar produtos. Terceiro, a gente queria outra relação que não dependesse da mídia, queria uma interlocução direta com o nosso público. Quarto, não nos interessava mais a classe média ou os nossos amigos, nós queríamos buscar o espectador ausente nos teatros do centro, queríamos conversar com os moradores dessa outra cidade.⁵⁸

Entretanto, será a partir da junção dos grupos e do processo de negar o seu lugar de origem, a classe média, e o circuito de teatro no bairro do Bixiga. Que ocorre o encontro com a classe trabalhadora nas periferias da cidade de São Paulo. Negar a classe de origem, como nos termos tratados por Matte (2008), não significa se eximir de contradições oriundas da sua própria classe. Nesse aspecto, o grupo ao mesmo tempo em que circula com suas produções de cunho crítico e fazendo denúncias, preza por um teatro com um viés “profissional”, o que significa a reprodução de um modo operante dentro da sociedade de classes e isso significa a produção de um teatro de “qualidade” no sentido atribuído pelo grupo, um teatro com qualidades técnicas para circular pela periferia. Também para Bertolt Brecht (1978) o teatro, mesmo tendo conteúdos críticos, de reflexão sobre a sociedade, tinha que ter os elementos técnicos artísticos por excelência.

Para o desenvolvimento desse aprimoramento técnico e artístico é necessário tempo de ensaio, tempo de trabalho. Assim, o grupo se disponibiliza para ter essa condição, porém isso limitou uma relação mais orgânica com o entorno, com exceção de sua atuação no Campo Limpo. Mas é a partir dessa relação de um grupo de artistas, oriundos da classe média, inseridos em espaços na periferia, que se coloca um processo de formação e transformação do grupo, o qual obtém novas características inclusive de proposição estética que foram obtidos através dessa relação.

⁵⁸ Jornal do Engenho: agosto-setembro de 2005, p. 3.

O grupo realiza a sua mostra de teatro desde 2002, inicialmente ela abrangia apresentações com grupos amadores e semiprofissionais. O que destaca Nelson Galvão (2018) é que

[...] enquanto o elenco saía de férias, a gente fazia a mostra de fim de ano com os grupos e tudo mais eu não sei se fiz duas vezes, não me lembro, mas eu acho que foi, duas vezes, dois finais de ano de 2002 para 2003 e de 2003 para 2004. Não sei se uma foi o Moreira que fez e outra foi eu que produzi e aí era organizar os grupos fazer o folder, fazer o programa (GALVÃO, 2018).

O *Engenho* na ida para o Campo Limpo, contratou dois monitores para “implantar oficinas de teatro e fazer a monitoria de preparação do público que ia assistir tanto ao espetáculo infantil quanto o de adultos” (GALVÃO, 2018). As oficinas eram aos finais de semana, o que expõe Galvão é que durante a semana o trabalho era de visitar as escolas, organizações sociais, igrejas na periferia da zona sul, os monitores também agendavam visitas às escolas, comunidades, associações de bairros, entre outras. Ele recorda que naquele momento no ano de 2003, 2004 o CMDCA disponibilizava ônibus para as entidades e escolas.

Argumenta ainda que a prefeitura começou a desenvolver um trabalho de formação de público, mas que o *Engenho*, na maneira como vinha se realizando “já tinha os dispositivos da formação de público antes dela acontecer, que é essa coisa da monitoria, de ir lá falar um pouco sobre o espetáculo, ambientar o público na linguagem” (GALVÃO, 2018). Nesse trabalho ele diz que,

[...] eu sentava em cada uma das turmas e falava 20 minutos tentando conceituar o que é teatro, falar um pouco da linguagem e tal, e falar do espetáculo em si. Então essa era a preparação que a gente fazia, é lógico que formação de público tinha mais condição que era dentro do mesmo quadro institucional, dentro do município. Então quando os monitores iam, tinham mais tempo com as crianças do que a gente propriamente tinha com todo o Engenho (GALVÃO, 2018).

Ainda segundo Galvão, os “vinte minutos” na escola eram “interessantíssimos”, eles colocavam um figurino, deixava uns folders e preparavam a turma que era selecionada para ir assistir os espetáculos.

[...] era uma coisa muito intensa assim, a gente visitava sei lá, duas escolas de tarde pra noite, nos rincões mais obscuros ou os mais próximos ali do Campo Limpo, Capão, M'Boi Mirim ou até mesmo Parelheiros lá do outro lado da Guarapiranga, um pouco também para Embu, Taboão, Itapeverica, todo esse entorno aí da região. Então imagina, você entrava para fazer um trabalho desse [tinha que chegar no local] as sete da noite, até as dez da noite você está saindo, depois de intervir em várias turmas [...] teve uma escola que a gente foi recebido e tal, a gente acabou de entrar na escola, acho que lá no Capão, e começou um tiroteio lá do lado de fora da escola e, aí deitar no chão, e eu meio perdido, assim sem saber o que fazer e a galera já se escondendo, se jogando no chão (risos). Aí deu um tempo, dispensou os alunos, aí ferrou tudo! Não consegui fazer a intervenção a visita do jeito que tinha que ser (GALVÃO, 2018).

Galvão ao relatar a história de atuação enquanto monitor analisa o movimento de apoio a população nas periferias da cidade naquele momento, ao dizer que os grupos religiosos progressistas não estavam mais presentes e que muitos movimentos haviam se “diluídos em ONG(s) pra tudo quanto é lado”, de tal modo que o acesso do grupo nas regiões em que se instalava se dava através das escolas, onde encontravam “maior possibilidade de interlocução” e “penetração”. Não por acaso, o acesso do *Engenho* às regiões periféricas, vai se estabelecer pelos vínculos junto a entidades, organizações sociais, escolas, centros desportivos, entre outros. O que nos traz a problemática analisada por Jameson (1994), ao dizer que não há um grupo social coeso, ao contrário disso, ela está fragmentada, não se faz enquanto uma “comunidade” no sentido de união e organização entre os comuns. De tal modo que na condição apresentada, o teatro móvel do *Engenho* poderia estar em qualquer espaço, inserido em território da periferia, que sem sua inserção, sem relação com a população local, seria apenas mais um equipamento. Galvão (2018) diz ainda que o seu trabalho leva cerca de um ano, realizando oficinas, indo nas escolas, estabelecendo vínculos na região, para que o *Engenho* comece a ser procurado.

Depois de um ano de trabalho, já dava para dizer que a gente, já tinha uma certa notabilidade que facilitava inclusive ao invés de nós procurarmos eles, a comunidade passa a procurar a gente também. Começa a ficar notório, que é uma coisa nova para a região, vamos dizer assim... uma lona, um circo numa praça central num bairro, oferecendo espetáculos gratuitos, com transporte, assim tanto no Estado como no Município não tinha uma coisa organizada para isso (GALVÃO, 2018).

No trabalho realizado com os integrantes da oficina, desenvolveram a produção do espetáculo *Juvenibilidade*,

[...] foi um trabalho de colaboração, com construção de texto pela garotada que foi chamado por essas visitas que além da formação de público. A gente chamava para participar das oficinas, a oficina se formou teve oscilação, 30 participantes, depois 15, 10... teve esse tipo de coisa no percurso durava o ano inteiro, mesma turma, não sei se eram dois encontros por semana a partir de jogos teatrais, da formação do grupo em si né, depois construir um texto, [...] não um texto já pronto, mas que fosse parte criativa dos jovens na época (GALVÃO, 2018).

A atuação política no Campo Limpo deu uma guinada, inclusive, nas características do *Engenho*. Mas a continuidade e aprofundamento desse trabalho não ocorreu, devido às divergências de atuação no grupo, “a certa altura, no primeiro ano, o Moreira falava: ‘Ah! Mas não está repercutindo, não está tendo desdobramento, não está tendo a penetração que a gente aspirava e tal’, inclusive na questão da oficina” (GALVÃO, 2018). O que questiona Nelson Galvão, é que naquele momento não era possível mensurar a penetração do grupo na região, e que os processos educativos de modo geral levam tempo para se examinar mudanças.

Outro aspecto de atuação desse momento é a relação entre os grupos locais principalmente os de Hip Hop, com oficina de B-boy, DJ, as batalhas de MCs, inclusive o Záfrika Brasil, o qual de acordo com Nelson Galvão “frequentou bastante” o *Engenho*. Os sábados foram reservados para o movimento e para outras atividades, o grupo não fazia apresentações nestes dias, conta Irací Tomiatto (2018). Ela argumenta também que era muito interessante toda a movimentação que ocorria, mas que havia muitos problemas nas relações e nas atividades práticas, mas que havia um desejo de “aprofundar a relação com o entorno”.

A proposta do *Engenho* era “irradiar cultura, a partir de sua produção, fomentar produções locais que pudessem dar continuidade, ocupar um espaço [...]” (GALVÃO, 2018), essa perspectiva se modifica em partes, com o fim das oficinas, com a mudança do grupo do Campo Limpo para o Carrão e com sua fixação neste local. Em seguida, também se modifica a proposta da mostra organizada pelo grupo, que a princípio tinha um viés de promover os grupos amadores da região, na sequência busca apresentar um teatro onde o nível de desenvolvimento atinge o que convencionou-se chamar “teatro profissional”. Portanto, o *Engenho* passa da busca de impulsionar a auto-organização de grupos locais, para a articulação e promoção juntamente com os grupos já auto-organizados, é o que pode ser melhor examinado na tese de Jade Percassi (2014), ao descrever os encontros dos grupos de teatro político de “quinta”, bem como as apresentações e articulações com os movimentos sociais como o MST.

Ainda em sua atuação no Campo Limpo, Nelson Galvão ressalta a referência que o grupo se tornou e como contribuiu no sentido de organização daqueles coletivos culturais, principalmente na luta por uma casa de cultura ou um centro cultural na praça do Campo Limpo,

[...] logo em frente, tinha um lugar que tinha sido por algum tempo uma subprefeitura, mas estava abandonado. Não estava sendo ocupado por nada, e a gente começou a fazer um movimento pra que esse espaço passasse a ser um centro cultural, que ocupasse o que era feito pelo Engenho, com oficinas movimento artístico, eventos e tudo mais. Nessa movimentação a gente fez um abaixo-assinado, panfletagem, show de hip-hop na praça, show mesmo com toda parafernália, aventamos de ocupar o espaço... naquele momento pelo menos não rolou [...] (GALVÃO, 2018).

Galvão diz que hoje tem uma casa de cultura na praça, e acredita que tenha sido fruto do movimento iniciado em 2004. Mas destaca que uma vez que o movimento não radicalizou em suas ações, ele “foi perdendo tempo, terreno, porque ao invés da gente ter propriamente a casa de cultura”, o caminho consolidado, apoiado inclusive pelo *Engenho*, foi a de intervenção de uma “Ong chamada AOCA”, com o apoio do Vicente Cândido que naquele momento tinha um mandato de vereador e foi criticado por Nelson Galvão por não ter “encampado a ideia para uma casa de cultura imediatamente naquele espaço” (GALVÃO, 2018).

Outro aspecto da atuação política do grupo é o entendimento do teatro, de sua produção

artística como arte pública. O que é evidenciado pela quantidade de apresentações que realizaram em escolas, entidades, movimentos sociais, entre outros de forma gratuita. Irací Tomiatto recorda que quando passaram pelo Tatuapé pela primeira vez, deixaram uma lista de espera de 60 entidades que não conseguiram atender. Mesmo realizando três apresentações do infantil mais duas do espetáculo para jovens durante a semana, e mais uma infantil e duas de adultos no final de semana.

Era muita coisa que a gente fazia, e era a gente mesmo que fazia, a gente ligava para as escolas e agendava. Falava com diretor, com coordenador, às vezes a gente ia lá, levava coisas para discutir com os professores antes de levar as crianças. Porque a gente rodava muito as escolas, particularmente eu e o Beto com o infantil no começo e depois o Moreira e o Beto, para o espetáculo de adolescente e rodar tudo que é escola de periferia, indo lá conversar com os professores, conversar com os próprios alunos, conversar com a molecada [...] (TOMIATTO, 2018).

Iraci Tomiatto (2008) diz que quando levantaram o teatro móvel pela primeira vez no Parque do Ibirapuera, chegaram a cobrar ingresso, o que segundo ela era uma contribuição irrisória. Mas que muitas vezes um pai estava com três, quatro crianças, e com condições precárias aquele valor simbólico “significava muito”. Aqueles que chegavam a pedir eles deixavam entrar sem ter que pagar nada, mas na maioria das vezes as pessoas iam perguntar quanto era e não voltava mais. Foi quando o grupo resolveu que tinha que fazer tudo de forma gratuita.

Para conversar com essa população e, de certa maneira fazendo disputa ideológica, o grupo passa a produzir a partir de 2004 o jornal do Engenho Teatral, que são distribuídos gratuitamente nas estações de trem e metrô e em espaços públicos.

Há muitos anos já, há muitos anos, a gente não manda nem material para roteiro de jornal [...]. A gente não divulga o nosso trabalho, porque a gente não quer depender de mídia de imprensa, a gente não quer estar atrelado a esse tipo de coisa a nossa divulgação há 15 anos é o nosso jornalzinho que a gente distribui no metrô e agora facebook e internet [...] e o mailing que a gente tem que são pessoas que preenche cadastro lá na porta do Engenho. Eu nunca pus um amigo qualquer no meio, a gente não inclui pessoas que não queira ser incluída (TOMIATTO, 2018).

Os jornais são distribuídos por atores e ou grupos parceiros, como já ocorreu diversas vezes com integrantes do grupo Dolores Boca Aberta, e também por estudantes de teatro. O jornal é um instrumento importante de disputa ideológica, e cumpre outra função para o grupo, além da divulgação, o jornal é o próprio programa das peças. Mas destaca Celso Cardoso (2018) que quem escreve o jornal é o Moreira e que a linguagem “não é muito comunicativa”, muitas vezes “cifrada”:

A base do público do Engenho Teatral, são jovens dos cursos noturnos de suplência e ensino médio das escolas públicas da periferia de São Paulo. Se conseguirem se formar, continuarão semianalfabetos. Se conseguirem alguma qualificação,

continuarão a margem do mercado de trabalho que, matematicamente, não consegue absorver todos. E ainda que consigam algum emprego, não ganharão o suficiente para viver com dignidade. Vivem cercados pela exclusão, violência, drogas, pela falta de futuro. E comem, diariamente, o sonho implausível do sucesso individual⁵⁹.

Além da linguagem que notoriamente não se destina a uma população, que como verbaliza o excerto do jornal de 2006, são caracterizados como “semianalfabetos”, ele apresenta uma visão determinista, estigmatizada da periferia e principalmente de que fala de um lugar distante dessa realidade. Essa concepção demonstra de certo modo a dificuldade do grupo de se inserir de fato numa relação mais efetiva junto com a população para quem eles dizem fazer o seu teatro.

Ao analisar a produção de jornal realizada pelo grupo desde 2004 até 2014, notamos que houve mudanças nos últimos anos. O jornal, que até 2012 era preto e branco, renasce em sua versão colorida, e tentativas de mudança ocorreram por parte do grupo em tentar uma comunicação via quadrinho, colocando um horóscopo crítico de análise de conjuntura, entre outros. Essas edições correspondem ao período de 2013 e 2014 e o que destaca Irací Tomiatto (2018) é que se trata de iniciativas de outros integrantes do grupo: Beto Nunes e Juh Vieira, descentralizando a função realizada até então por Moreira.

Há ainda outro papel que o grupo desempenha politicamente, que se dá na relação com grupos de teatro engajados na cidade de São Paulo e na propulsão de leis de fomento ao teatro e a cultura de modo geral. Bem como com ações de intervenções cênicas em atos políticos e movimentos sociais. O grupo que foi um dos fundadores da Cooperativa Paulista de Teatro foi também e é reconhecido pela atuação que teve junto na escrita, articulação e proposição da Lei de Fomento ao Teatro. Por uma atuação política do Moreira, o grupo ficou conhecido nos espaços de militância política, ao qual destaca Irací Tomiatto (2018) que “não gosta” de ser lembrado por esse aspecto, ou ainda, pelo *Engenho* como o teatro (espaço) e não pela atuação artística do grupo.

[...] no caso da militância política é Moreira, porque eu inclusive quando você fala no “Arte Contra a Barbárie” eu não participava. Eu não participava pelo simples motivo que eu não tinha tempo, como eu disse pra você eu trabalhava a noite inteira e estava no Engenho quase todo o tempo. Então a minha participação nisso era pequena, era pontual em momentos assim de mobilização mesmo. Tá tipo, vai ter uma reunião no oficina, tá eu ia. Mas o trabalho de formiga, a coisa que eles fizeram e que muita gente fez na coisa do fomento, a Mariana Senne, a Lua Guimaraes basicamente, a Ana Souto, Ana Barros [...] um monte de gente que trabalhou muito, eu não fiz, entendeu? Nesse sentido a militância é do Moreira mesmo, ele que tomava a frente do baguio,

⁵⁹ Jornal do Engenho: Engenho Teatral na Zona Leste. Programa – 1º semestre de 2006, p. 4.

então é natural que o Moreira seja conhecido por essa militância porque foi realmente um momento importante, o resultado foi importante [...] (TOMIATTO, 2018).

Também Celso (2018) destaca que não participou dessas articulações políticas e o motivo era a falta de tempo, sendo que a maior parte dele estava destinado ao trabalho interno do grupo.

Todavia, as políticas conquistadas relegaram ao grupo, representado pela figura de Luiz Carlos Moreira uma significativa atuação como, no caso da Lei de Fomento ao Teatro, o movimento Arte Contra a Barbárie que teve suas primeiras articulações ao final da década de 1990. De tal modo que a luta por políticas públicas feita em São Paulo e sua conquista possibilitou com que outros municípios brasileiros também se propusessem a realizar a lei de fomento ao teatro. Este foi o caso em Porto Alegre, no qual o *Ói Nós* foi importante interlocutor, ao se referenciar na experiência do movimento Arte contra a Barbárie e levá-la para os grupos teatrais da cidade.

A atuação política por parte do Moreira, também foi examinada em sua contribuição em vários momentos de efervescência artística, como no movimento que participou em meados de 2006 chamado *Tô no Mapa Levante Cultural Leste*, do qual estiveram também atuantes os grupos: Dolores Boca Aberta, Espaço Cultural Honório Arce (Guaianases), Pombas Urbanas (Cidade Tiradentes), Companhia Estável (Ermelino Matarazzo), entre outros. O movimento cultural tinha por reivindicação “ampliar o mapa cultural da cidade de São Paulo”, sendo que até aquele momento não passava da Mooca, tampouco indicava a localização de teatros da própria prefeitura, como era o caso do Teatro Flávio Império em Ermelino Matarazzo. Mais recentemente o grupo compôs o Movimento dos Trabalhadores da Cultura em 2011, e contribuiu na construção da Lei de Fomento à Periferia que foi aprovada em 2016.

Contudo, se verifica na atuação do grupo uma tentativa de superar a própria classe ao qual são oriundos e, ao mesmo tempo, críticos ao capital e a exploração do trabalho buscam realizar uma obra artística crítica, reflexiva, com posição ligada a classe trabalhadora. Além do mais, o grupo buscou se organizar junto aos coletivos teatrais, lutar por melhores condições de trabalho desses artistas, tanto quanto estiveram junto com as organizações da classe trabalhadora e nos movimentos sociais atuando a partir de sua produção artística.

CAPÍTULO 3: UM TEATRO COM CONSCIÊNCIA DE CLASSE

FIGURA 29: TEATRO DE GRUPO E O MST



Foto: Acervo Engenho Teatral.

Tratar de um teatro com consciência de classe, na atualidade, implica explicitar que sua emergência na sociedade contemporânea diz respeito a intensificação e complexificação das contradições sociais na sociedade do capital. Isso quer dizer que quanto maior o grau de contradição expresso na sociedade, tão maior e necessário será o posicionamento político daqueles que buscam se contrapor às “apologias” da ideologia burguesa, para usar os termos de Lukács (2009). E essa posição política é notoriamente verificada em parte da produção teatral brasileira, aí incluídos os grupos *Ói Nós* e *Engenho*, pelos elementos já enunciados de sua produção artística nos capítulos anteriores. Verificamos esse pressuposto a partir da produção de uma arte comum, pública e com engajamento político que busca desvelar as formas de opressão da realidade, propiciar consciência reflexiva e combater ideologias dominantes através de suas encenações.

Essa posição política da arte teve em Erwin Piscator (1970) um dos primeiros a pautar que a arte não deveria ser considerada apenas como uma “distração”, mas como um “laboratório do comportamento do homem e da sua educação moral” (PISCATOR, 1970, p. 71). Ele chama a atenção de que tanto Diderot como Shiller já haviam pensado na potencialidade social da arte antes dele, e ressalta que “é preciso considera-lo em função da construção da sociedade, e da sua transformação numa verdadeira sociedade humana. O *teatro político* na sua necessidade histórica, nasceu desta concepção” (PISCATOR, 1970, p. 71). Assim, para Piscator (1970) o problema posto para quem produz teatro “é de revelar ao espectador a sua própria história, a história da sociedade, a história *política*”⁶⁰. A análise que ele nos apresenta traz como elemento fundamental a concepção de “coletividade dos cidadãos”, e isso significa associar a produção artística com pressuposto comum e de evidenciar a ligação entre o macro e o micro, o que para Piscator se refere no teatro a ligação entre o “mundo histórico total” e o “personagem individual”, e desse modo ele se propõe a demonstrar que a existência de todos os seres, é determinada pelo mundo que os cerca.

Se para Piscator o teatro político evidencia as determinações do mundo na realidade particular do personagem, para Bertolt Brecht é necessário ainda “estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade”, e ele enfatiza que o público deve “não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo” (BRECHT, *apud.* FISHER, 2007, p. 14). Brecht parte para o desenvolvimento de sua obra da observação de uma sociedade dividida por classes, o que para Fisher (2007) isso se demonstra na busca de promover uma encenação em que o público não

⁶⁰ [Grifos do próprio autor]

forme uma “coletividade ‘universalmente humana’”, mas enquanto expressão desse mundo pudesse vivenciar o conflito de classe.

A abordagem tanto de Piscator, quanto de Brecht remete a essa intencionalidade pressuposta para a realização de seu teatro, e também da busca de uma forma artística que sintetize esse conteúdo. Mas consideramos que toda forma artística pressupõe uma forma de produção, e é aí que Silvana Garcia (1990) chama atenção ao fato de que a busca de um teatro político, se fez também tendo como premissa o teatro popular. Este último, levantou questões sobre o custo dos ingressos, buscou novas configurações espaciais para o teatro com “palco amplo para comportar grandes cenas de massa”, entre outros. O que alega Garcia é que essa busca se fez “sob o fundamento conceitual de ‘um teatro de todos, onde os esforços de todos contribuam para a alegria de todos’” (GARCIA, 1990. p. 2), sendo que o trabalhador passou a ser o chamariz dessa produção artística, como “tema e como interprete”. Ela exemplifica com as produções realizadas na França no século XIX, onde “houve inúmeras iniciativas espontâneas de trabalhadores vinculados as associações e clubes operários”, e isso se caracterizava como “parte do seu processo de organização”. Mais do que uma busca estética e amor pelas artes cênicas, tratava-se do “reconhecimento do teatro como veículo de ideias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social”. (GARCIA, 1990, p. 2). Silvana Garcia apresenta ainda o Freie Bühne (cena livre, 1889) que traz a proposta do Théâtre Libre que buscou seu financiamento a partir da participação e associação dos trabalhadores. Também relata a experiência do Freie Volksbühne (Cena Popular Livre), que teve como proposta a “associação através de um núcleo diretivo e um sistema de cotas”, o que possibilitou a integração de “milhares de sócios frequentadores” na Alemanha. Outro exemplo é Théâtre du Peuple (1985) na França, que teve em sua composição “o fato de os atores serem todos cidadãos comuns, habitantes da região”. Diz que nos anos subsequentes vão aparecer novas propostas de teatro popular, como a ideia de teatro itinerante pelos bairros operários. São com experiências como essas, tendo como premissa os trabalhadores, que irá aparecer o “operário-ator”, segundo Garcia (1990).

No Brasil tivemos experiências semelhantes com os grupos de teatro independente na década de 1970, ou ainda pelos grupos *Ói Nós* e *Engenho* que buscaram circular pelas periferias. Um teatro com atores trabalhadores, tal como a experiência atuante do Teatro União e Olho Vivo (TUOV)⁶¹.

⁶¹ Sobre a atuação do TUOV, ver o trabalho de Alexandre Matte (2008).

Todavia, ressalta Garcia (1990) que o “desejo de atingir uma camada mais ampla da população não chegou a configurar um teatro de perfil político explícito”. Para ela será o desenvolvimento de um movimento político como a eclosão da Revolução Russa que será o “‘berço desse fenômeno’ que é o Teatro político”. Destacando que a “presença de uma ‘massa’ de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio através do qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária” (GARCIA, 1990. p. 3).

Garcia distingue a busca do teatro popular como verificado na França e o teatro político “explícito” como na Rússia e Alemanha Soviética, que é a capacidade de, no caso da França, “dotar o Estado com uma verdadeira política de ação no setor, prevendo desde a implantação sistemática e controlada de teatros populares por toda a França, até a estrutura de sustentação econômica dos mesmos” (GARCIA, 1990. p. 3). No caso da Rússia, era o estabelecimento de uma arte do proletariado para o proletariado com base no pensamento de ação de construção de consciência crítica e política para a transformação da realidade.

Sobre essa produção teatral e política de inspiração socialista, Iná Camargo Costa (2012) enfatiza seu nascimento em 1863 na Alemanha, no qual o partido socialista “adotou como prática rotineira desenvolver atividades culturais com finalidade política”, e de tal maneira buscou-se relacionar cultura e política tendo como causa “a luta pelo socialismo”. Para Costa, o Partido Comunista Alemão,

[...] inaugurou uma tradição que se manteve em todas as organizações de trabalhadores alemães até 1933 (e foi retomada depois do pesadelo hitlerista): organizar ou patrocinar grupos culturais de trabalhadores e militantes em corais, orquestras, grupos de teatro e outras atividades, como bibliotecas, festas, passeios e assim por diante. Esses grupos socialistas escreviam peças e faziam paródias de músicas conhecidas sempre a propósito de algum assunto ligado a suas lutas políticas. Próximo ao final do século XIX, já havia inclusive grupos e dramaturgos atuando no teatro mais ou menos convencional, a partir da complexa confluência deste processo com o movimento dos teatros livres. Depois da Revolução Soviética, essa modalidade de militância política – cultural ficou conhecida como Teatro de Agitação e Propaganda - o agitprop. (COSTA, 2012, p. 84).

Alguns autores como Napolitano (2011), chamam a atenção sobre a arte na União Soviética, ao dizer que ela é orientada como um programa do Partido, ou nos termos de Lukács (2010), dirigida. Ocorre que assim como com os proletkultistas que buscavam a produção de uma “‘nova cultura’ que corroborasse com a ‘nova sociedade proletária’”, o que destaca Napolitano (2011, p. 44) é que essa cultura tinha que ter como orientação a “classe trabalhadora para [...] despertar a independência criativa e expressar a consciência de classe proletária”, e essa posição se contrapunha a concepção do realismo socialista que

[...] via a arte como um meio didático através do qual as massas seriam educadas dentro do espírito do socialismo. Implícita ou explicitamente, eles [os proletkultistas] rejeitavam a premissa de uma única cultura de classe que poderiam falar pelo e para o proletariado. Ao contrário, o realismo socialista tencionava inculcar valores em todos os grupos da sociedade soviética [...] Proletikultistas mantiveram sempre que o seu último objetivo era criar as bases de uma cultura humana que transcendesse as fronteiras de classe e a cultura da classe proletária era necessária como o penúltimo degrau deste objetivo final. Já o realismo socialista afirmava que este objetivo, de superação das classes, já havia sido atingido (MALLY, *apud*. NAPOLITANO, 2011, p. 250).

Os aspectos de posicionamento, frente a arte ocorrida nos movimentos desse período, divergiam entre si, como se deu com os proletkultistas que almejavam uma arte que pudesse transcender a sociedade de classes em contraposição ao realismo socialista, indicando que a superação das classes já havia sido atingida. Esse debate nos faz retomar a concepção de “arte política autêntica” abalizada na obra de Jameson, ou ainda, o teatro político explícito como definido por Garcia. Apresenta o seguinte problema: primeiro, de que mesmo com a revolução dos trabalhadores na URSS, as classes não são superadas, ou de outro modo, não necessitaria haver movimentos artísticos pensando na arte proletária, nos trabalhadores, porque a arte pelo pressuposto geral seria uma arte humana. O que se evidencia nesse processo é que a eclosão da revolução soviética não supera o Estado e tampouco o capital, tendo em vista que a exploração do trabalho e a produção de mercadorias permaneceu, só que neste caso regulada pela burocracia do Estado.

A revolução nesse sentido foi política, ou ainda, nos termos de Marx de *Glosas críticas marginais ao artigo “O Rei da Prússia e Reforma Social”*, ou mesmo, “*De um prussiano*”, como em *A Questão Judaica*, o que foi evidenciado é uma emancipação politicista. Em outras palavras, uma “revolução social com alma política”. Por isso, ainda segundo Marx, há uma diferença entre “*emancipação política e emancipação humana*”. Em relação à primeira, ele diz que não se verifica o “fundamento do mal na essência do Estado, mas numa determinada forma de Estado, no lugar da qual eles querem colocar uma outra forma” (MARX, 2010, p. 58). Isso ocorre porque o Estado,

[...] não pode eliminar a contradição entre a função e a boa vontade da administração, de um lado, e os seus meios e possibilidades, de outro, sem eliminar a si mesmo, uma vez que repousa sobre essa contradição [...] entre vida pública e privada, sobre a contradição entre os interesses gerais e os interesses particulares. Por isso, a administração deve limitar-se a uma atividade formal e negativa, uma vez que exatamente lá onde começa a vida civil e o seu trabalho, cessa o seu poder. Mas ainda: frente as consequências que brotam da natureza antissocial dessa vida civil, dessa propriedade privada, desse comércio, dessa indústria, dessa rapina recíproca das diferentes esferas civis, frente a essas consequências, a impotência é a lei natural da administração (MARX, 2010, p. 60).

Nesse aspecto toda e qualquer revolução política é limitada, apesar de que o próprio Marx diz ser necessária. Em relação à segunda, a emancipação humana, Ivo Tonet (2010, p. 47), diz que ela “expressa a perspectiva aberta pela classe trabalhadora, para a realização plena dos indivíduos que a compõem, a supressão de todas as classes e a transformação da humanidade em uma verdadeira comunidade”.

Nesse sentido, a arte política autêntica a que se refere Jameson só pode ser aferida pela disposição generalizada da classe trabalhadora em produzir sua própria arte, o que não ocorre na atualidade do capital. Todavia, os mesmos pressupostos da produção de uma arte com posição política classista, crítica ao capital e a burguesia, em prol da luta dos trabalhadores; uma arte realizada não só para trabalhadores, mas também por eles, é evidenciada na contemporaneidade, mesmo que de forma residual. De modo que a heterogeneidade dos trabalhadores só demonstra a complexidade que atingimos ante a luta de classes, mas ainda assim, repousa sobre ela as contradições do capital e da exploração e dominação burguesa a que estão sujeitos.

Os grupos *Ói Nós* e *Engenho* permitiram compreender como se expressam nos níveis da produção e luta política para se apreender os elementos provenientes dessa consciência. Partindo do pressuposto do entendimento de classe, nos termos marxistas, no qual a posição ante os meios de produção, a relação entre as classes e a consciência, no sentido de posição política, são fundamentais para estabelecer esse teatro com consciência de classe. Assim, retomamos nos próximos itens a relação entre os dois grupos através da obra, produção e atuação política, que é em última instância onde examinamos o nível da consciência desses grupos.

3.1. OBRA

Para iniciarmos essa discussão, é fundamental ressaltar que tanto o *Ói Nós* como o *Engenho* se distinguem em suas escolhas estéticas, mas ambos primam por uma elaboração técnica a ponto do *Engenho* tentar qualificar seu teatro como profissional, buscando escapar das titulações que lhe possam ser atribuídas por sua posição política. Respeitando as particularidades de cada grupo, encontramos algumas categorias centrais que perpassam a estrutura da obra artística e que permite fazer a relação entre eles, são eles: 1) o tempo histórico das obras; 2) Espaços e relações sociais que atravessam a obra; 3). Os sujeitos da ação e a intencionalidade da obra artística.

1) O tempo histórico das obras

No que tange as obras analisadas aqui, como já havíamos mencionado nos capítulos anteriores, ambos os grupos produzem uma *ação historicizada*, de modo que articulam as relações e o desenvolvimento de sujeito e objeto que apresentam em cena ao longo do processo histórico brasileiro. Ainda percorrem uma relação entre passado, presente e futuro, como podemos verificar em *O Amargo Santo*, em que os elementos do passado se configuram como situações do presente para o público que o assiste e assimila as situações de sua vida cotidiana, no que se refere principalmente ao *terrorismo de Estado*. Em *Outro\$ 500*, o presente é deslocado de maneira anacrônica para o passado, ao qual busca a identificação do público de se reconhecer ao longo dessa história, a partir da formação de sua individualidade contemporânea determinada pela lógica do trabalho subsumido⁶² ao capital. Assim, como ressalta Marx de os *Grundrisse*, para tornar possível o conhecimento, o desenvolvimento histórico desdobra os processos entre passado, presente e futuro, visto que o passado deve ser construído como prefiguração do presente.

Em ambas as peças o presente, se mostra em cena na luta pelos direitos básicos em contraposição a repressão, tortura, exploração e escravidão. No *Amargo Santo*, essa condição é

⁶² Subsunção real, subsunção formal “[...] faz parte da natureza da questão o fato de que a subsunção do processo de trabalho ao capital se opere à base de um *processo de trabalho preexistente*, anterior a essa subsunção do capital, e que se configurou à base de diferentes processos de produção anteriores e de outras condições de produção; o capital se submete a *determinado processo de trabalho existente* [...] Se nesses processos de trabalho tradicionais, que ficaram sob a direção do capital, se operam modificações, estas só podem ser *consequências* paulatinas da subsunção de determinados processos de trabalho tradicionais ao capital [...] chamamos a subsunção até aqui considerada do processo de trabalho [...] ao capital, de *subsunção formal do trabalho ao capital*. ” (MARX, Karl. O capital – Livro I, Capítulo VI (Inédito), 1978, p. 52-53).

intensificada a partir da entrada do aparato repressor com os gorilas e a luta dos estudantes. Já no caso de *Outro\$ 500*, a baderna “lá fora” é a expressão do conflito existente.

O futuro no *Amargo Santo* se verifica no legado que é deixado por Marighella apresentado como uma espécie de sonho e utopia. Em cena vemos a abertura dos porões da ditadura, alusão à abertura democrática do país, e a menina aparece com o balão colorido representando o ressurgimento da arte e da poesia na história. Mas não ocorre nenhuma crítica do significado dessa democracia, inclusive pelo que poderia ter sido feito a partir da concepção do próprio Marighella que lutava pela revolução comunista, de modo que esse futuro utópico somente é sabido por aqueles que conhecem a história e as perspectivas políticas desse personagem, mas que não são enfatizadas pelo grupo. Em *Outro\$ 500*, o futuro se anuncia a partir do abandono das atrizes do palco para entrada na *baderna*, o que poderia ser apreendido como a saída do espaço da representação para a representação do espaço da vida, e isso em última instância, pode significar a luta pela transformação da sociedade. Mas a encenação não evidencia a baderna como uma possibilidade de superação, tendo em vista que as cenas são sempre determinadas dentro da *jaula de ferro*, que permanece do começo ao fim. Há uma ausência de possibilidades e perspectivas em relação ao futuro, a não ser a permanência na própria “barbárie”.

A perspectiva do futuro, na análise de Bürger sobre essa dimensão para Marx, diz que se trata de “introduzir o conceito da autocrítica do presente”, como “a descrição de um determinado estágio de desenvolvimento de uma formação social bem como de um subsistema social” (BÜRGER, 2012, p. 51). Neste sentido ela aparece com uma “categoria historiográfica” na qual o desenvolvimento histórico,

[...] repousa, sobretudo, no fato de que a forma mais recente observa as formas passadas como degraus em direção a si mesma. E uma vez que raramente, e apenas sob condições bastante determinadas, é capaz de criticar a si mesma – não estão aqui em discussão, naturalmente, os períodos de decadência -, acaba por apreendê-los [os degraus] sempre de modo unilateral (MARX, 2011, p. 26).

O modo unilateral foi apreendido por Bürger (2012) como um conceito no qual “um todo contraditório não é concebido dialeticamente (na sua contraditoriedade), posto que apenas uma parte da contradição é constatada” (BÜRGER, 2012, p. 50). O que nos leva à peça *Amargo Santo*, tendo em vista que não concebemos “como um todo” as contradições inerentes da formação de Marighella enquanto ser social, sobretudo, de sua relação com o PCB, ou ainda, do que se configura a águia (símbolo do imperialismo) no qual não é demonstrado em cena os processos que a elevam a essa condição, como da relação de acumulação e da exploração do trabalho. As relações contraditórias são mais explicitadas entre o Estado repressor, o

movimento organizado de luta e resistência, e o “povo” na condição de “eunuco”, ou seja, de alienado. Também em *Outro\$ 500*, a unilateralidade é examinada no fato de Zé Fênix ser determinado apenas pelo econômico, sem explorar as outras dimensões sociais. Mas o grupo busca fundamentar a crítica ao trabalho alienado, as formas de acumulação do capital e a transformação do modo de produção no sentido de uma crítica imanente a sociabilidade do capital.

Na obra do *Ói Nós* pode ser examinado também o aspecto do *acaso*, elemento apreendido pelo movimento surrealista como “categoria ideológica que permite ao pesquisador compreender a intenção do movimento, mas que igualmente põe diante dele a tarefa de criticá-la” (BURGER, 2012, p. 122). Segundo o autor, isto exige dos artistas explorar formas e concepções que ultrapassem uma “expectativa provável”, ao buscar elementos que possam provocar uma ruptura com o cotidiano e provocar o extraordinário. Não por acaso, o *Ói Nós* ao fim da encenação não atribui os significados desse porvir (no sentido de que ele de fato foi), porque essa prática tenderia a racionalizar a ação e “perderia com isso o seu valor de protesto”. Assim, a busca pelo imprevisível transposto para a produção artística surge como um “código da liberdade”.

Todavia, por mais que o pressuposto do acaso esteja presente na encenação do *Amargo Santo*, a construção cronológica da narrativa e com base na mistificação do personagem que conduz toda a narrativa, como já mencionamos nos capítulos anteriores, leva a uma relação teleológica do destino do personagem. O que também ocorre em *Outro\$ 500*, uma vez que o personagem é determinado pelas relações econômicas. Isto ocorre, segundo Lukács (2009) porque “projetam de forma ideal e prévia a finalidade de uma ação”, o que faltou apresentar a mediação entre os nexos causais que ocorrem no “mundo objetivo”, e isso possibilitaria uma relação dialética entre teleologia e causalidade.

Contudo, as peças nos levam a apreender a articulação do tempo histórico como uma categoria fundamental, independente da concepção estética, ao possibilitar com que a linguagem possa imprimir às obras uma possibilidade de conhecimento ao desvelar os meandros sociais de opressão, dominação e exploração.

2) Espaços e relações sociais que atravessam a obra

Se por um lado, a dramaturgia e o conteúdo são fundamentais para balizar o tempo histórico na produção artística, por outro lado, o espaço, ao reconstruir as relações vividas, é notadamente marcado por adereços, objetos simbólicos e alegóricos, bem como pelas imagens corporais realizadas nas encenações.

Igualmente representado no *Amargo Santo*, no cortejo onde as movimentações dos atores remetem a chegada de um navio negreiro, ou ainda, uma roda de capoeira, o forró e o afoxé que ilustram a cultura, mas também o lugar de referência de Marighella desde seu nascimento até a juventude vivida na Bahia. O coro também reconstitui alguns espaços de vivência do Marighella através das poesias. A entrada do aparato repressor (alegórico) que remete a ditadura militar, em cena não há um local representado, mas pela referência da história que remonta os processos de tortura e resistência ocorridos nas cidades e estados brasileiros, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Já as cenas que levam a morte de Marighella marcam simbolicamente o local “Alameda Casa Branca” em São Paulo, momento que vemos a assimilação de outro elemento do barroco, no qual o herói é homenageado e seu nome fica ilustrado em placas representando um grande marco para a história.

Um aspecto que chama atenção no *Amargo Santo* é a movimentação proporcionada ao público durante a encenação, ao fazer com que ele se mova por espaços distintos para acompanhar a peça, como na chegada dos cortejos, ou ainda, que o espaço se feche ou distenda para a entrada dos atores com os adereços, carro alegórico, entre outros. De tal modo faz com que ele se relacione com o espaço da representação, a partir da narrativa histórica da peça, bem como com a experiência do espaço na própria cidade, uma vez que a encenação ocorre no espaço público. Fazendo com que ela intervenha sobre o cotidiano da população.

Em *Outro\$ 500* os espaços são demarcados pelas projeções que indicam a mudança de lugar e tempo, bem como pela especificidade econômica de cada região como a cana-de-açúcar em Pernambuco, o ouro em Minas Gerais, ou ainda, a grande indústria em São Paulo. Mas também se utilizam de mediações musicais e corporais como ocorre com a fuga de Zé Fênix, ao final do primeiro quadro, enquanto ele foge e os demais atores vão atrás correndo, a cena é invertida e Zé Fênix passa a tentar alcançar o outro grupo. Todos fazem uma movimentação corporal que marcadas com uma cantoria criam a imagem de boias-frias em cima da boleia de um caminhão, esta imagem vai se transformando até virar uma embarcação. Assim, o público vai para outro tempo histórico, dos engenhos de cana-de-açúcar no Nordeste dos séculos XVI/XVII.

O que está no bojo desta discussão, são os elementos estéticos utilizados para representar essa espacialidade cênica. Para isso, é fundamental explicitar que após as vanguardas artísticas, a relação dos usos das técnicas se desvincula do desenvolvimento histórico, ou tal como explicita Bürger (2012, p. 127), “as formas artísticas não se acham ligadas a seu contexto de origem”.

Assim, vemos o *Ói Nós* tentar reproduzir o gênero do barroco, ou seja, um gênero do período medieval e renascentista – próprio do teatro jesuítico – no momento histórico que vivemos. A partir da concepção de Benjamin, podemos dizer que o *Ói Nós* buscou produzir uma arte com base no sagrado do ritual eclesiástico no momento da reprodutibilidade técnica da obra de arte, o qual se verifica a “perda da aura”⁶³, elemento que não trataremos aqui, apenas mencionamos para evidenciar a produção de um gênero artístico derivado de outro momento histórico da sociedade. Segundo Bürger (2012), Walter Benjamin divide duas posições da arte: a primeira relativa ao “período da arte sacra, no qual a arte se acha ligada ao ritual eclesiástico, e o período da arte autônoma, surgindo juntamente com a sociedade burguesa”, nessa última a arte para ele se “liberta ao ritual, a arte dá origem a um tipo específico de percepção”, o estético” e que se funda na política. Mas acrescenta Bürger (2012, p. 63), que Benjamin “ignora a emancipação da arte frente ao sagrado operada pela burguesia”, ao fato dela realizar uma espécie de “rerritualização da arte”, no sentido em que faz o ritual apartado da religião e emancipa o sagrado. Deste modo a produção do teatro ritual na realidade contemporânea, como no caso do *Ói Nós*, remete a essa aliança entre o sagrado (autonomizado da religião) e o político adquirindo valor de uso dos procedimentos puramente de efeito estético.

No que tange ao *Engenho*, o experimentalismo se verifica, sobretudo, aquelas ligadas a tecnologia como projeções, efeitos de iluminação, entre outros. Mas também na construção da dramaturgia onde o grupo tem como pressuposto não desenvolver a fábula, condição que tem sido recorrente aos grupos de teatro político, principalmente em São Paulo, e que deve ser

⁶³ A análise de Bürger pode fornecer uma apreensão sobre a questão da perda da aura em Benjamin, ao dizer que no seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, [...] usou o conceito da perda da aura para descrever as incisivas transformações experimentadas pela arte no primeiro quartel do século XX, as quais, por outro lado, procurou explicar a partir das transformações no âmbito das técnicas de reprodução. [...] com o conceito de aura pode ser traduzido, da maneira mais simples, por inacessibilidade: ‘a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja’. A aura tem sua origem no ritual de culto, mas para Benjamin, o modo de recepção aurático continua sendo característico também da arte que deixou de ser sacra, desenvolvida a partir do Renascimento. A recepção aurática supõe, segundo ele, categorias como unicidade e autenticidade. Mas mesmo estas se tornam supérfluas diante de uma arte (como o cinema, por exemplo) cujo projeto tem seu fundamento na reprodução. A ideia decisiva de Benjamin é a de que os modos de percepção se transformam graças às transformações das técnicas de reprodução, mas que, com isso, também ‘ter-se-ia transformado o caráter geral da arte’. Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora [...]”. (BÜRGER, 2012, p. 61).

necessário outros estudos para sua compreensão. Os efeitos estéticos nesse caso têm como principal referência Brecht, que para desvelar ideologias mistificadoras defendia a utilização de diversas formas sendo que estas seriam determinadas pelo seu momento histórico.

Ambas encenações são marcadas por uma estrutura de aço em cena enquanto no *Amargo Santo* temos o carro alegórico, em *Outro\$ 500* ela se caracteriza pelo cenário da *jaula de ferro* (cadeia). No caso do *Amargo Santo*, a entrada do carro entra num momento em que se intensificam os conflitos históricos, e nesse caso ele se configura como uma alegoria, porque ela sintetiza o universal, ou seja, ela é uma metáfora da forma de um Estado ditatorial. Conforme segue os momentos, a alegoria intensifica sua função enquanto um “aparato repressor”, com suas rodas de ferro que representam o cárcere, ou ainda, como um instrumento de tortura, e também como palco das decisões que infligem sobre toda à população ao transformá-los em uma grande massa de “eunucos”, alienada. A proposta da alegoria utilizada pelo grupo se complementa com a concepção de Benjamin,

[...] a alegoria mostra ao observador a facies hipócrita da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas as mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. (BENJAMIN, 1984, p.188).

A entrada da alegoria no caso do *Amargo Santo* demonstra a “onipotência de uma organização social”, nesse caso o Estado, que “reduz ao extremo as possibilidades de ação do indivíduo”, essa foi a relação feita por Bürger ao expressar a utilização da alegoria pela vanguarda artística. É nesse sentido que Georg Lukács se opõe a concepção do vanguardista, “[...] a saber, primeiramente, a descoberta intelectual e a conformação artística dessas conexões (isto é, as conexões da realidade social); porém, em segundo lugar – tarefa inseparável da primeira -, o encobrimento das conexões elaboradas pela abstração, a superação da abstração” (LUKÁCS, *apud*. BÜRGER, 2012, 132). O encobrimento aparece aí como a “produção da aparência da natureza”, o que Burger diz que “a obra de arte orgânica procura tornar irreconhecível seu caráter de objeto produzido. O contrário vale para a obra de arte vanguardista, que se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato” (BÜRGER, 2012, p. 132). A crítica exposta remete a produção do particular ao universal, no

sentido de que a proposição de uma montagem cênica a partir de “fragmentos da realidade” tanto para Lukács, como para Goethe (precursor dessa crítica à alegoria) rompe com a “aparência de totalidade”. De tal modo, que a obra artística tratada por Lukács remete àquela em que seus momentos individuais expressam uma organicidade, ela é elevada a um sentido de unidade. A obra vanguardista, por exemplo, “os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido” (BÜRGER, 2012, p. 134).

No caso do *Amargo Santo*, a alegoria não estabelece um sentido autônomo, sem que as ações produzidas de uma parte pelos militantes e Marighella, e de outra pelos representantes do Estado: os gorilas e os ratos (representação do exército militar e dos policiais civis), possam a significar. Todavia, há um conjunto de sentidos que são atribuídos ao carro e que demonstram a decadência de uma época, nesse aspecto a alegoria se revela como junção de fragmentos que a partir das ações eleva a uma totalidade. Para Bürger (2012) a alegoria,

[...] une dois conceitos relativos à estética da produção – dos quais um diz respeito à manipulação do material (o arrancar os elementos a um contexto); o outro, à constituição da obra (aglutinação de fragmentos e atribuição de sentido) – a uma interpretação do processo de produção e de recepção (melancolia do produtor, apreensão pessimista da história por parte do receptor). Por permitir separar, no plano da análise, aspectos ligados a produção e ao efeito estético, ao mesmo tempo que permite pensá-los como unidade, o conceito benjaminiano de alegoria [...] (BÜRGER, 2012, 127).

Não por acaso, a partir da entrada do carro alegórico a encenação demonstra uma unidade de sentido em todos os momentos subsequentes, o que não é possível notar nas cenas antecedentes. Para nós isso ocorre porque no primeiro momento as cenas fazem saltos históricos para narrar a formação do personagem, já no segundo momento, o tempo histórico é o mesmo, o que proporciona esquadriñar mais profundamente seus elementos constitutivos.

Já a jaula de ferro de *Outro\$ 500*, no sentido de que tratamos no capítulo dois, representa a própria sociedade capitalista, na lógica de uma racionalidade instrumental. O cenário, que permanece durante todo o decorrer da encenação, demonstra os limites dessa sociedade coisificada, tanto para o ator, quanto para o espectador, visto que todos estão aprisionados nessa jaula. Assim, o *Engenho* retoma uma característica de Bertold Brecht que é demonstrar ao espectador, não somente em cena, mas também na plateia o seu lugar na luta de classes.

3) Os sujeitos da ação e a intencionalidade da obra artística

Os tempos e espaços históricos são articulados em cada encenação por um sujeito, no caso do *Amargo Santo*, por Carlos Marighella, e em *Outro\$ 500*, por Zé Fênix. Enquanto o primeiro é sujeito da ação, sendo que sua história de vida é narrada, mesmo antes de sua existência, vemos em cena a constituição de um ser social ao qual é apresentado suas referências culturais, políticas e éticas. Assim, ele conduz a peça através da *auto-narrativa*, tendo suas próprias poesias como fio condutor da história brasileira. O segundo, por sua vez, não possui uma história própria, mas representa a história de toda uma classe que foi escravizada, dominada, explorada e assassinada pela lógica do capital e do trabalho alienado. De tal maneira, ele perpassa quinhentos anos de história sendo conduzido e determinado pelos ciclos econômicos no Brasil, representando a massa de trabalhadores, emergentes na sociedade de classes, em suas condições objetivas e, de certo modo, também cultural.

Enquanto no primeiro, vemos em cena um ser consciente de sua ação e que se transforma na relação com o contexto histórico e social, no segundo, temos um ser alienado e subsumido às determinações do capital. Essas determinações configuram os elementos críticos que cada encenação vai produzir. No *Amargo Santo*, os meios objetivos de reprodução a partir do trabalho são menos evidenciados, tendo em vista que o enfoque central da encenação se dá pelo aspecto da cultura, militância política, paixão, luta armada e resistência de Marighella, o que demonstra a tipicidade de um *herói ético*, próprio da forma produzida com base no gênero do barroco, ou mais especificamente do *barroco de martírio* como enfatizado por Benjamin (1984). Em *Outro\$ 500*, a crítica central se faz a partir da ideologia do trabalho na lógica do capital, no qual os sujeitos estão alienados e são determinados pelas formas de objetivação econômica, de tal modo que o grupo evidencia a tipificação de um personagem incapaz de realizar qualquer ação política e de ter consciência sobre os processos coletivos. A referência do *Engenho* em relação ao *Manifesto Contra o Trabalho* do grupo Krisis, define a encenação.

A narrativa apresentada no *Amargo Santo* expõe criticamente a forma ditatorial do Estado brasileiro, tece críticas também a uma esquerda institucional que contribui para com uma certa paralisia da ação política. Também a construção do personagem de Marighella como militante, revolucionário e guerrilheiro perpassando os moldes clássicos e estigmatizados, ao caracteriza-lo pelos elementos que o formam e o movem, como na relação com a cultura brasileira, o afeto e amor com sua companheira e a crença na transformação social e dos trabalhadores. Dessa maneira, a encenação apresenta a figuração de Marighella, como um ser sublime dotado de ações éticas, ao qual desmascara a falsa ideia propagada pelo Estado e elite

brasileira de se tratar de um “terrorista”. Assim, o *Ói Nós* apresenta Marighella como uma “alegoria da história”, ao transformar o inimigo “número um da ditadura” em um herói da sociedade brasileira. E de tal forma, destaca o seu embate ideológico em dois aspectos: primeiro, por trazer um personagem da história brasileira que se contrapôs ao Estado e buscou a revolução social e comunista e, que por isso, foi tratado como um subversivo, um terrorista; segundo, por tratar desse personagem como a representação do orixá Xangô, tendo em vista que a religiosidade afro-brasileira permanece sobre as bases estruturais do racismo, que sofre violentamente sob os estigmas e doutrinas da hegemonia cristã.

Logo, o *Ói Nós* combate duplamente as posições ideológicas que se enraízam na sociedade brasileira, ao falar dessa figura histórica, demonstra seu posicionamento político e ideológico, portanto, a intencionalidade do grupo.

O *Engenho*, por sua vez, tem seu enfoque narrativo na crítica ao trabalho e aos processos de acumulação e exploração da sociedade capitalista, também tece críticas a uma determinada “esquerda”, como enfatiza o *Manifesto Contra o Trabalho*, que em vez de combater o trabalho alienado e assalariado se utiliza dele como “trampolim” para oportunamente angariar votos e ocupar um cargo político. O grupo extrapola na linguagem a partir da utilização de cacofonia e da metalinguagem para evidenciar o indivíduo coisificado, alienado e os processos de acumulação do capital com base na exploração do trabalho. Zé Fênix é a representação da massa de trabalhadores, em sua forma generalizada, alheia aos processos políticos e históricos-sociais, que não se veem como produtores, ao contrário disso, são a própria mercadoria “ambulante”. Há também em *Outro\$ 500* uma crítica ao Estado, mas ele como um mediador dos processos de acumulação capitalista, o que é ressaltado em cena na paródia com a apresentadora que se utiliza dos discursos políticos realizados por personagens históricos no Brasil como Getúlio Vargas, Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva. Assim, expõe sua relação com a instituição de leis e trabalho no tocante ao desenvolvimento do capital.

Contudo, em ambos os grupos são marcantes o aspecto da encenação historicizada ao trazer para a cena os processos históricos brasileiros, cuja temporalidade tanto no processo de produção, quanto de estreia das peças ocorrem ao mesmo tempo, e perpassa um período de crises econômicas e políticas mundiais.

Até aqui verificamos como se dá o posicionamento político desses grupos através da obra artística, suas concepções estéticas e a intencionalidade política frente a sociedade de classes. Mas toda forma artística pressupõe uma forma de organização e produção, são com estes elementos que abordaremos o item seguinte.

3.2. PRODUÇÃO

Nessa dissertação buscamos trabalhar com a *obra* tal como Henri Lefebvre (1991) à conceitualiza, como o conjunto da produção artística, o ato criativo, a criação (produto) no tempo e espaço em que a mesma se insere, Lefebvre dialetiza a produção artística e a torna mais ampla, assim não somente sua produção é vista como potência no processo de transformação social, mas também todo o conjunto de relações que dela faz parte.

Deve-se notar que o conceito de *produção* utilizado aqui trata, principalmente, pela assimilação feita por Lefebvre (1991, p. 37) no conjunto da obra marxiana, a uma forma de *produção* que toma maior amplitude e não se restringe apenas a fabricação de produtos, mas também “designa, de uma parte, a criação de obras (incluindo o tempo e os espaços sociais), em resumo, a produção ‘espiritual’, e, de outra parte, a produção material, a fabricação de coisas”, o que envolve também “a produção do ser humano, por si mesmo em seu desenvolvimento histórico” como ocorrência da produção de relações sociais.

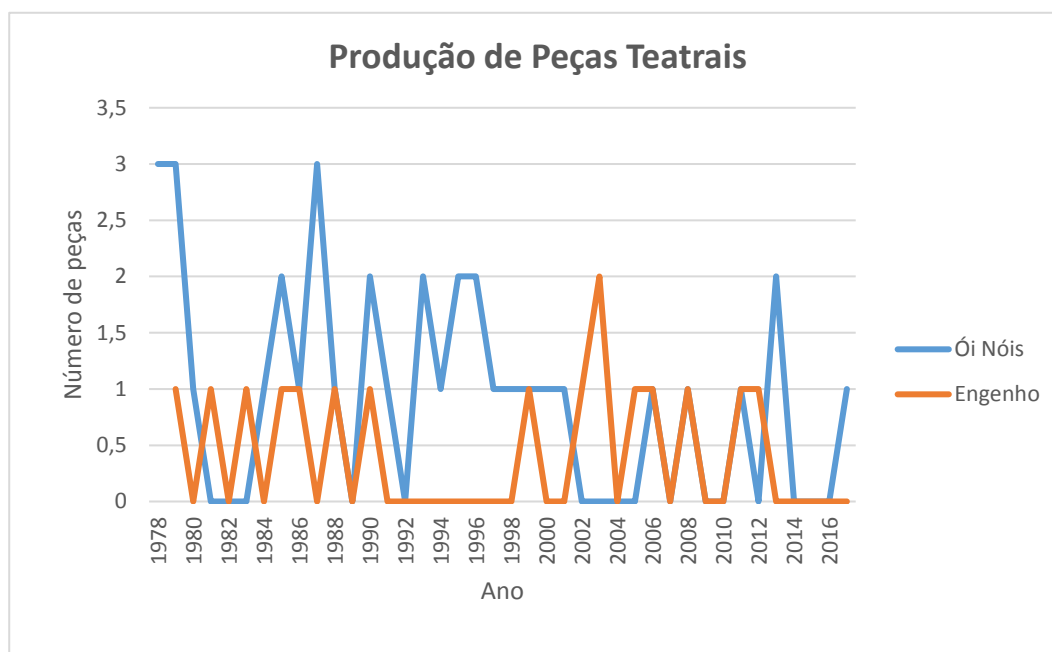
A potencialidade que tem a obra de arte enquanto produção de intervir no cotidiano se relaciona ao fato da mesma atravessar a representação, ou como ressalta Lefebvre (1983), ela as “atravessa, utiliza e às súpera”. Mas essa potencialidade está também ligada diretamente ao ato da *produção*, que pressupõe o rompimento com as estruturas dominantes e a busca de novas formas de relação e atuação.

Pensando então a partir desses pressupostos sobre a *obra* e seu processo criador, podemos observar ao longo dos dois primeiros capítulos que os grupos, mesmo inseridos numa sociedade em que vigora a divisão social do trabalho e consequentemente o processo de alienação e reificação, procuram não as reproduzir e buscam construir outros modos de objetivação da criação artística. Este item, retoma os processos produzidos pelo grupo de forma relacional e busca responder uma das primeiras questões levantadas que problematiza a lógica da produção desses grupos, em relação à lógica do capital.

I

Partindo da relação do tempo de produção da obra artística, ambos os grupos se assemelham com um tempo médio de dois anos de trabalho. Mas ao longo de quatro décadas de existência desses dois grupos, o número de produções do *Ói Nós* será muito maior, conforme vemos no gráfico abaixo:

GRÁFICO 4: PRODUÇÃO DE PEÇAS TEATRAIS DOS GRUPOS DE 1978 A 2016.



Fonte: elaboração própria, 2018.

Neste gráfico foram elencados o ano de estreia de cada peça produzida pelos grupos ao longo dos anos. Considerando que a média de pessoas para conceber o espetáculo chega a cerca de nove pessoas no *Ói Nós* e seis no *Engenho*, com uma jornada média de cinco dias na semana e doze horas diárias de trabalho, sendo que o *Ói Nós* para circular com a peça, no caso do Amargo Santo, trabalha com uma totalidade de vinte e quatro atores.

Ao comparar com os gráficos anteriores sobre circulação, notamos que o *Engenho* teve maior instabilidade e descontinuidade em seus processos. Mas a partir dos anos 2000 há uma semelhança tanto pela quantidade de peças produzidas, como pelo tempo de circulação o que fez com que os grupos passassem de cerca de três a quatro anos com a mesma peça em cartaz, para sete, oito anos.

Contudo, podemos apreender que não é um pressuposto desses grupos produzir peças em larga escala, tampouco seria possível dado a realidade deles. No entanto, a produção segue condições fundamentais, tais como: o que produzem, como produzem e para quem produzem. O que faz com que retome a posição desses grupos enquanto uma intencionalidade política diante também da forma de produção.

A produção da obra artística envolve também a produção do espaço e dos meios necessários para o processo de criação. Nesse sentido, ambos os grupos buscaram os meios necessários para se autodeterminarem. Isto implicou estabelecer ou criar um espaço: no caso

do *Ói Nós*, através do aluguel de galpões que coubessem sua estrutura, e no do *Engenho*, na criação de seu teatro móvel alocado em espaços públicos.

A lógica de ocupação do espaço para esses grupos, demonstra a segregação socioespacial em relação à acessibilidade artística, uma vez que a maioria dos equipamentos públicos voltados para a cultura se concentram no centro da cidade, não por acaso as ações voltadas para os trabalhadores ao longo da história, reivindicavam a construção de teatros nas periferias. Assim, vemos que nestes dois grupos a tentativa de estabelecer uma relação mais próxima com os trabalhadores, significava ir até eles, se mobilizar territorialmente e construir formas para esse contato. Para o *Engenho* essa condição ocorreu através da construção do seu teatro móvel e da circulação do mesmo pelas periferias de São Paulo; para o *Ói Nós*, se configurou na produção de espetáculos de rua e a sua circulação também nas periferias de Porto Alegre. Como também desenvolveu suas oficinas de teatro nas periferias de Porto Alegre e em outras cidades da região metropolitana.

Para os grupos há o entendimento de que o que produzem são de ordem pública, portanto, compreendem de que há necessidade de o Estado subsidiar suas produções. De tal modo, lutam pela disputa dos fundos públicos, combatem as formas em que as empresas tenham o direito de dizer para onde devem ir seus impostos pagos. Assumiram uma função de propositores de políticas públicas para o teatro e a cultura de forma geral. Nesse sentido, ambos têm como maior subsídio o fundo público, mas no caso do *Ói Nós*, devido à quantidade executada pelo orçamento público para a cultura em Porto Alegre, necessitam recorrer as leis de incentivo fiscal para que possam se manter. Mas enfatizam de que isso não implica na sujeição do grupo ao patrocínio e se mantém críticos e com posição política mesmo diante dos patrocinadores.

Até aqui o que podemos evidenciar a relação de produção destes grupos, aliada à produção política do Estado, o que caracteriza como uma forma da generalidade dos grupos artísticos na atualidade.

II

Dos aspectos gerais dos grupos à sua particularidade, entramos nas formas de relação e organização interna, tratando especificamente do modo de divisão do trabalho realizado por eles, a condição do artista enquanto trabalhador e por último do significado da produção de sua obra artística.

Em relação ao primeiro ponto, ao analisarmos o modo de produção dos dois grupos, se nota a distinção dos processos realizados por eles. Enquanto o *Ói Nós* tem como pressuposto formas mais horizontais e autogestionária sob o alicerce da divisão voluntária do trabalho, o *Engenho* busca a criação coletiva, mas com base na divisão técnica do trabalho, e de certo modo, assume um caráter heterogestionário, isso significa que predomina a relação hierárquica com base nas funções e especialidade. No entanto, por mais que assumidamente o *Ói Nós* busque essa configuração com maior horizontalidade e equidade das relações, ainda assim se examina os níveis de especialização. Um exemplo disso se deve a escolha dos personagens principais quando uma atriz com maior experiência e desenvoltura, tende a assumir os personagens principais. Mesmo que para chegar nessa decisão o grupo tenha partido de discussões conjuntas e buscado o consenso, mas o que prevalece nessa decisão é o critério da técnica e especialidade do trabalho.

Com referência em Marx (1980, p. 92), a especialização relega ao indivíduo, nesse caso ao artista, uma nova limitação. Porque faz com que ele se subordine a um determinado instrumento de trabalho e seja exclusivo sobre aquela atividade fim. E isso gera indivíduos numa relação de dependência uns com os outros. Marx diz que a divisão do trabalho possibilita o nascimento da propriedade privada e a partir dela desenvolve a necessidade de acumulação, mesmo que esta “conserva a forma da comunidade”, ou que esteja no seio de um pequeno grupo.

Mas a divisão do trabalho, segundo Marx (1980), só se torna verdadeira quando se “separam o trabalho físico e o trabalho intelectual”, a partir dos grupos examinados esse exemplo se verifica na relação entre quem escreve e dirige a produção artística e aquele que executa, nesse caso os atores. O primeiro tem a concepção do todo, o segundo apenas de partes do todo, e isso faz com que quem domina o todo tende a exercer poder sobre os demais. E aí retomamos o que já foi anunciado no capítulo anterior, o aspecto da *exteriorização*. Marx ressalta que para superar a divisão do trabalho é necessário que a transformação do trabalho seja a “manifestação de si” e para isso é necessário que o indivíduo se aproprie do todo, se aproprie da “totalidade das forças produtivas existentes, não apenas para conseguirem manifestar o seu eu, mas sobretudo, para assegurar a sua existência” (MARX, 1980, p. 93). De certo modo, estes grupos artísticos buscaram e buscam os meios objetivos (materiais) para a continuidade de sua existência, o teatro (enquanto espaço físico), instrumentos musicais, aparatos cênicos e tecnológicos, entre outros. Mas a apropriação destas forças “consiste no desenvolvimento das faculdades individuais” e essa condição, pelo que pudemos perceber, só foi apropriada por uma pequena parcela dos integrantes desses grupos.

Marx ressalta que a “manifestação de si, coincide com a vida material”, nesse sentido cabe pontuar que a heterogeneidade desses grupos no que concerne a sua natureza de classe, em ambos a maior parcela de seus integrantes tem origem na classe média, o que foi elucidado pelos próprios nas entrevistas realizadas. Isso faz com que a manifestação de si, resultado da apropriação dos instrumentos materiais e do desenvolvimento das faculdades individuais resultem em diferenças históricas. Não por acaso, o *Engenho* dê prioridade para que seus integrantes sejam especialistas e não militantes ou trabalhadores comuns que pudessem se apropriar das forças produtivas conquistadas pelo grupo, porque demandaria tempo para o desenvolvimento dessas capacidades e isso implica a qualidade do trabalho. No *Ói Nós* a possibilidade desse desenvolvimento foi possibilitada através da escola de formação, mas que também exige uma disponibilidade de tempo que não coincide com a realidade da grande maioria dos trabalhadores. O que se verifica pela quantidade de jovens e uma parte considerável oriunda da classe média na base de formação do grupo.

No âmbito da divisão do trabalho se faz a consciência, o que para Marx (1980) é a partir desse momento que “[...] a consciência pode imaginar-se como algo além e distinto da consciência da prática existente, pode imaginar que representa algo sem representar algo real”, e isso pode levar a consciência a “emancipar-se do mundo”.

Da manifestação de si, para a lógica da produção e condição do trabalho dos artistas nesses grupos, vemos que se por um lado os grupos não rompem totalmente com a divisão social e técnica do trabalho, isso porque também são determinados por uma estrutura social engendrada num modo de produção mais amplo. Por outro lado, a lógica de produção desses coletivos não trata da produção de mercadorias, o que nos faz retomar uma das primeiras questões levantadas nesta dissertação.

A produção de mercadorias se examina pela relação direta com o capital, e resultado da generalização das trocas produzidas pela lógica de acumulação, ao configurar uma totalidade de relações sociais mediadas pela forma do dinheiro, da propriedade e do mais-valor. Nessa relação se distingue a natureza do trabalho entre produtivo e improdutivo, sendo que o primeiro conforme analisado por Marx (1980),

[...] se determina a partir do ponto de vista da produção capitalista, como aquele que se troca diretamente por capital, para o que é preciso que os meios de produção do trabalho e o valor em geral, dinheiro ou mercadoria, se convertam antes de mais em capital e o trabalho em trabalho assalariado, na acepção científica da palavra (MARX, 1980, p. 137).

Já no que concerne o trabalho improdutivo se trata daquele “trabalho que não se troca por capital, troca-se diretamente por renda – isto é, por salário ou lucro”. Na produção artística

essas duas formas de trabalho são igualmente existentes, no primeiro caso, do trabalho produtivo, vemos na produção artística que trata da relação de um ator diretamente com a empresa capitalista, como ocorre na produção hollywoodiana; no segundo caso, do trabalho improdutivo, se verifica a partir da relação de trabalho e produção entre os dois grupos examinados nessa pesquisa: *Ói Nós* e *Engenho*. Não existe como pressuposto de sua produção a acumulação capitalista. Assim enquanto o primeiro produz a mais valia global, o segundo produz valor de uso. Nesse sentido, conclui Marx (1980) que “temos aqui uma determinação do trabalho que não deriva do seu conteúdo ou de seu resultado, mas da sua forma social concreta”. O que no caso da arte, permite em sua produção uma atividade relativamente autônoma, no qual o artista

[...] tende a dominar seu tempo e espaço e através da obra o espaço e o tempo de todos. Trabalha muitas vezes sem descanso, sem que pareça que trabalhe (como o poeta). A obra parece produzir seu tempo, seu espaço, sua afirmação e sua força. Mesmo se este for vendido, o trabalho não tem preço. Tem um valor inestimável. O preço não é determinado com base do desejo dos compradores. Mesmo se não houver mercado, a obra escapa ao econômico de forma sempre fictícia-real. O preço não se determina, mas do que sua função. O artista se realiza e realiza a obra apesar do econômico, social e político, se este for o caso. (LEFEBVRE, 1983, p. 229)

O artista realiza um trabalho que lhe permite espaço e o tempo necessário para o processo criativo sem amarras e controlado por sua criatividade e autonomia. Em síntese, o produtor faz o produto e faz a si mesmo, ou mais precisamente, “o produto produzido é inseparável do próprio ato de produzir” como ressalta MARX (1971, p. 384). E nesse sentido a produção de que realizam esses grupos não se trata de mercadorias, mas de uma obra em seu sentido mais amplo, com base nos alicerces da atividade criadora e da autodeterminação dos sujeitos que a realizam.

3.3. ATUAÇÃO POLÍTICA

Na história social da arte é recorrente a existência de movimentos com produção crítica e combativa às estruturas sociais dominantes. E há contextos históricos em que essas posições se ampliam, intensificam e radicalizam no movimento com a classe oprimida em ação. De acordo com Fisher (2007) a tomada de partido pode alinhar-se com tendências libertárias ou conservadoras e reacionárias. Os movimentos revolucionários como da Revolução Francesa, a Revolução de 1848, a Comuna de Paris⁶⁴, ou ainda da Revolução Proletária Soviética de 1917 mostraram a efervescência e a importância da arte nos processos de transformação societária. Tal como enfatizou Fisher,

Quanto mais decisivamente aparece em cena a classe operária, tanto mais difícil vai-se tornando satisfazer-se com revoltas no interior da burguesia, tanto mais difícil vai-se tornando satisfazer-se com aquelas revoltas sempre limitadas por suas contradições internas e tanto mais agudamente a luta de classes vai forçando os intelectuais rebeldes a fazerem uma escolha: ou se aliam a classe operária ou se põem a serviço da reação. A terceira escolha revela-se ilusória: optando pela aparente dependência do niilismo social, os intelectuais passam, de fato, a apoiar o *status quo* contra as forças do futuro. (FISCHER, 2007, p. 92).

No Brasil verificamos que os períodos intensos de mobilização social, como greves e lutas políticas, foram os momentos em que a atuação artística de cunho político alavancou, inclusive os que sucederam ao nascimento do *Ói Nóis e Engenho*⁶⁵. Esses movimentos artístico-político apresentavam como conteúdo de suas encenações a luta contra a censura, contra a repressão, a defesa da reforma agrária, denunciavam causos de maus tratos e mortes como os ocorridos no campo. No período mais recente, em 2013, o marco das greves teve seu ápice quando foram registradas cerca de 2.050 paralisações, perpassando as 1.962 do recorde brasileiro de 1989. Curiosamente, as ações relacionadas a efervescência de teatro engajado se

⁶⁴ Ver a respeito: Ernest Fisher. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

⁶⁵ A movimentação artística política apresentada por esses grupos se relacionam com um período de greves dos trabalhadores com maior destaque para São Paulo, mas que se reverbera também em todo o país conforme os registros do Dieese que são levantados desde 1978. Ano que foi marcado pela greve de cerca de dois mil metalúrgicos da Scania de São Bernardo do Campo, São Paulo em meados de 1978 quando reivindicam aumento salarial. Esta greve estimulou com que os trabalhadores da Ford, Mercedes-Benz e Volkswagen também aderissem à greve. Em 1979, em outras partes da região metropolitana de São Paulo como Osasco e Guarulhos, vemos a ampla mobilização de trabalhadores de diversas categorias a aderir as greves. Também em Porto Alegre a categoria dos bancários alavanca extensivas passeatas e piquetes e chegou a ter 17 mil bancários em greve dos 34 mil no estado do Rio Grande do Sul, de acordo com a imprensa da época *O Rio Grande Semanal* de setembro de 1979. Já em 1980 além da expressiva greve que parou cerca de 300 mil metalúrgicos em São Bernardo do Campo por 41 dias, também Belo Horizonte e Porto Alegre terão expressivas mobilizações, sobretudo com a categoria de bancários. Fontes: DIEESE. Sistema de acompanhamento de Greves. Balanço das greves em 2013. Nº 79, dezembro de 2015. Arquivo dos sindicatos dos bancários, acesso em 16/06/2017 <http://www.adb.inf.br/arc02/?p=collections/findingaid&id=8&q=#.Wb2ghrKGPIU>

dão em conjunto com as lutas dos trabalhadores. Em outras palavras, a efervescência teatral é impulsionada a partir do movimento efervescente da classe trabalhadora.

O que modifica nessas relações são os períodos e contextos históricos, sendo que em determinados momentos, como ainda durante o período de ditadura militar, com praticamente nenhum recurso e com a censura fechando os teatros, não foi permitido a realização de peça ou de trechos das peças teatrais, levando os atores para prestar depoimento ou lhes prendendo, e ainda sendo reprimidos durante as passeatas, o que fez com que a radicalidade desses grupos tivesse maior visibilidade tanto nos pressupostos estéticos, quanto políticos. Já no período da abertura democrática até meados da década de 1990, com a crise econômica, o neoliberalismo tomando forma, foi necessariamente um momento de busca desses grupos pelo público, o que se configurava como a afirmação deles como resistência política. Isso vai ter maior significado a partir de 1994 – 1997 quando ocorrem as marchas do MST, os movimentos de trabalhadores se fazem mais atuantes forçando o Estado os suprir direitos básicos para a população. De tal modo que os grupos teatrais reascendem nesse período, principalmente em São Paulo, e vão constituir a Lei de Fomento ao Teatro que será a partir dos anos 2000 a principal forma de sustentabilidade, manutenção e ampliação dos grupos, enquanto ações coletivas com trabalho continuado.

Esse momento, reconfigura os grupos artísticos, de tal maneira que posições políticas e as formas de produção e reprodução tendem a ter semelhanças entre eles, uma vez que o Estado, em maior ou menor medida, assumiu através das políticas públicas destinadas à cultura e manutenção desses grupos em suas respectivas cidades. Deve-se destacar que a Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo tem uma especificidade: a cidade tem o terceiro maior orçamento da federação, o que implica em maior diversidade em políticas públicas em geral e para cultura, o que criou melhores condições materiais para a atuação dos grupos teatrais. Assim, o pressuposto da chave de institucionalização ou conformação dos grupos, no tocante a sua ação na realidade contemporânea não explicita a correlação de forças desses movimentos sociais com o Estado, que é apresentado pela sua posição e ação política.

Nesse sentido, a produção das ideias e representações da consciência produzidas por esses grupos aparecem, como ressalta Marx,

[...] diretamente entrelaçada à atividade material e ao intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o modo de pensar, a comunicação espiritual entre os homens se apresentam aqui, ainda, como emanção direta da sua relação material, tal como se manifesta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc. de um povo. Os homens são os produtores das suas representações, das suas ideias, etc. – mas se trata de homens reais e ativos, condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças

produtivas e pelo intercambio a ele correspondente, inclusive suas formas mais desenvolvidas. A consciência não pode ser nunca outra coisa que o ser consciente e o ser dos homens é o processo real de sua vida. (MARX, 1980).

A partir da experiência de que tiveram e continuam tendo esses grupos, formam na atualidade da sociabilidade do capital, juntamente com outros grupos, uma organização política da sociedade. Uma vez que enquanto grupos artísticos, buscaram se organizar por si mesmos, inseridos em um movimento mais amplo, dos quais têm ciência da luta que necessitam emplacar e de sua posição na luta de classes. Em momentos de efervescência política suas ações se tornam mais amplas como as verificadas, o que apresenta os elementos de que esses grupos não somente têm consciência da posição política e de classe à qual pertence, mas que também buscam ampliar o nível de consciência para a generalidade da classe trabalhadora.

Assim a atuação política desses grupos é verificada nos seguintes pontos chaves: 1) posicionamento político ante a classe trabalhadora; 2) a concepção estética que rompe com o teatro entendido como burguês e meramente de entretenimento por eles, buscando assim uma linguagem que aproxime seu público com o conteúdo crítico e político; 3) a busca pelos trabalhadores enquanto público, tanto quanto participantes de um processo de formação política teatral, tal como o trabalho das oficinas nos bairros e da escola de formação do *Ói Nós*, ou ainda, a circulação do seu teatro móvel pelas periferias, por parte do *Engenho*; 4) a articulação com outros grupos da cidade e a sua organização em movimentos e redes, sobretudo, os de moradia e o MST.

O processo histórico-social acima descrito, mostra que o movimento em que estão inseridos os grupos, mas também seus diversos momentos, é próprio da luta da classe trabalhadora por melhores salários e condições de moradia, transporte, saúde e educação. Ao se contrapor ante o arrocho salarial do “milagre econômico” dos militares, mediante as greves operárias; ao se contrapor à propriedade da terra na luta por moradia e pelo direito à cidade e reforma agrária no campo; ao exigir do Estado, escola e creche para crianças e jovens, foram aspectos essenciais para a formação de uma consciência sobre os direitos sociais que culminou com a Constituição Federal de 1988. Aqui se desdobra outro aspecto fundamental que é o da consciência social advinda das lutas políticas e econômicas dos trabalhadores na produção e reprodução de sua existência. Foi através dessas efervescências políticas, sociais e ideológicas que se constituíram os dois grupos, os quais passaram a produzir teatro para o desenvolvimento da consciência crítica e de classe junto aos trabalhadores, por meio de uma estética-política que parte do ponto de vista dessa classe social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou analisar a lógica de produção dos grupos teatrais *Ói Nóis* Aqui Traveiz e Engenho Teatral ao estabelecer a relação entre obra, produção e atuação política, por entender que o conjunto dessas relações permitia verificar nesses grupos a chave do teatro político e a correspondência com o posicionamento crítico e consciente na luta de classes.

Nesse sentido abordamos a análise das obras a partir do pressuposto de tempo, espaço e sujeito. De modo que em ambos os grupos, independente da concepção estética, tendo em vista que as peças analisadas correspondem ao mesmo período de criação e estreia, tiveram semelhanças no sentido que apresentaram processos históricos da realidade brasileira, assim promovem uma ação historicizada através de um personagem que liga as cenas. Em ambas aparece a crítica as formas de repressão através do Estado, dominação e exploração do capital. Sendo que o discurso e o posicionamento do grupo são expressos pelo seu conteúdo e principalmente pela concepção adotada, relacionando os símbolos e alegorias ao combate ideológico predominante na sociedade contemporânea. Como ocorre com a apropriação do Marighella o herói mítico representado pela figura de Xangô. Primeiro, por tratar de Marighella, considerado o inimigo da sociedade por ser comunista; segundo, a peça expõe uma religiosidade ameaçada pela hegemonia cristã na sociedade contemporânea. Do mesmo modo, vemos o Zé Fênix como a demonstração da massa da população brasileira que sem nenhuma ação política, sendo determinado pelos ciclos econômicos, o que gera estranhamento no público.

No processo de produção, os grupos se assemelham por tentar processos mais coletivos, mas se distinguem não somente no posicionamento, mas também no modo de divisão das tarefas. O posicionamento se refere a bandeira adotada pelo *Ói Nóis* em relação à autogestão. Esse pressuposto, propicia com que o grupo mesmo assentado em muitas contradições, faça autocrítica e busque uma equidade das relações. O que não ocorre no *Engenho*, mesmo que o trabalho seja coletivista, porque vigora sobre seus posicionamentos a divisão do trabalho a partir da técnica, o que faz com quem tenha maiores capacidades desenvolvidas determinar sobre o conjunto do trabalho, o que em certa medida gera estranhamento e também em alguma medida processos de alienação.

No aspecto da criação ambos os grupos produzem espacialmente, e nesse sentido proporcionam uma relação mais ampla com a cidade. No caso do *Ói Nóis*, ele extrapola as fronteiras do estado nacional e se produz cenicamente numa relação mais ampla com outros povos, isso de certo modo ocorre, pela proposta adotada, sobretudo do teatro de rua. Mas que

ainda assim, necessitam de muitos recursos para levar o grupo para outro Estado, dado o tamanho do aparato cênico utilizado e o número de pessoas que compõem cada encenação, cerca de vinte e quatro como no caso do *Amargo Santo*. E mesmo com essas proporções o grupo tem conseguido circular pelo território nacional e internacional. Aqui não conseguimos verificar se isso ocorre, porque há uma espécie de “espetacularização” que talvez, mesmo com toda a simbologia combativa, propicie com que a obra entre no processo de circulação do capital, elementos que ficam abertos e que necessitam de outros estudos.

A produção destes dois grupos são respaldadas principalmente pela apropriação dos fundos públicos, ocorre que em certa medida o *Engenho*, pelas conquistas estabelecidas em São Paulo, obtém esses meios diretamente com o Estado. Enquanto para o *Ói Nós*, na realidade de Porto Alegre, os meios são oriundos dos editais públicos, mas por meio da lei de incentivo fiscal.

No entanto, em nenhum dos casos o financiamento ou a lógica de produção do capital determinam sobre a produção desses grupos. Ao contrário disso, os grupos conseguem se autodeterminar e produzem obras artísticas com valor de uso. Isso ocorre por seus pressupostos de posicionamento e ação política, ou seja, da consciência que adquiriram ao longo de sua trajetória, mesmo que as condições da maioria dos integrantes dos grupos sejam de classe média. As lutas de âmbito política e democráticas possibilitaram com que assumissem também a luta em prol da classe trabalhadora o que se verifica não somente no conteúdo de suas produções, mas na forma como os grupos realizam suas ações. Atuantes nos atos políticos, na relação com os grupos e movimentos sociais organizados, à circular pelas periferias e os espaços segregados da cidade. Esse movimento de ida à periferia já era notório desde a década de 1980, por parte dos coletivos teatrais, com o objetivo de se aproximar de seu público, ao mesmo tempo, que tenta escapar da forma padrão no período do chamado “teatrão”, configura-se aí outra geografia espacial e também, outra forma de se fazer teatro, tanto pelos pressupostos políticos, quanto estéticos.

Assim verificamos que um conjunto de relações sociais implica um determinado conteúdo a ser tratado nas produções artísticas e um determinado posicionamento político ante o contexto social. Em conjunto com a busca de formas em que a relação entre expectador e obra artística possa contribuir no processo de transformação social. Nesse sentido, os grupos vão à busca dessa classe que se destina suas obras concebidas e tentam estabelecer uma relação com esse público. Na realidade, buscam a classe trabalhadora como pressuposto de seu trabalho artístico e da produção de sua obra criativa e transformadora.

O que faz com que as obras sejam sínteses dessa relação e do contexto desses grupos, com uma posição crítica ante ao Estado e ao Capital, aludem a outras formas de vida e resistência coletiva. Essa necessidade de que se faz a produção artística na sociedade burguesa, destaca Bürger que ela ocorre porque “vive da tensão entre moldura institucional (libertação da arte frente às pretensões sociais de uso) e os possíveis conteúdos políticos das obras individuais” (BÜRGER, 2012, p. 57). Argumenta ainda que essa tensão não é “estável”, mas antes constitui “uma dinâmica histórica que impele no sentido da sua superação”. Por isso, há um deslocamento da arte enquanto sua forma estética, com o conteúdo à práxis da vida. E isso se verifica também, porque como já havia apontado Jameson (1994) não existe um grupo social coeso, ou de outro modo, não está colocado na ordem do dia o sujeito histórico e revolucionário. Mas isso não implica, como já dissemos na produção de uma arte política autêntica, porque enquanto permanecermos na sociedade do capital e da luta de classes, a posição da arte e dos intelectuais radicais será necessária.

É o que nos permitiu ver através da produção de arte política evocada pelo *Ói Nós* e *Engenho* que nos apresenta um modo de fazer muito específico: primeiro, tomam o teatro como uma forma de produção criativa de uma obra artística de conscientização de classe e atuação política; segundo, busca nas suas relações de produção romper com o modelo predominante da sociedade de classes, a divisão social do trabalho e a obra de arte como mercadoria; e, em terceiro, indicam como pressuposto que a sua obra artística se constitui de todos esses elementos dados e na sua recepção pelo público, pela cidade, o que pode intervir na vida cotidiana e na mediação para a transformação societária. E são com estes elementos que entendemos o *teatro político*, trata-se da composição da obra artística (intenção – forma – conteúdo), das relações de produção e da atuação política do grupo, bem como a produção do espaço cênico a partir de suas obras.

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destina a transformar o mundo não é a de fazer mágica e sim a de esclarecer e incitar a ação; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte. Em todas as suas formas de desenvolvimento, da dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia. A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente. (FISHER, 2007, p. 20).

A produção artística nesse caso seria a representação mediadora no conjunto da própria obra. De seu ato efêmero que muitas vezes pode ser, como é o teatro, ela “luta por durar contra o tempo de não ser paralisado ou contido, no sentido de que as barragens e represas, podem conter e reter o rio” (LEFEBVRE, 1983, p. 228), e luta por romper com o cotidiano de produção

e reprodução da vida social que se desenvolve de modo alheio ao sujeito e sob relações reificadas. Portanto, ela enfrenta tanto a sua “durabilidade” quanto o próprio “público” no conjunto de suas relações sociais.

Diante desses conjuntos de elementos é possível dizer que as produções desses grupos, bem como sua própria atuação política são como *resíduo*, no sentido atribuído por Lefebvre (1991), o qual o capital não consegue dominar e que ao se contrapor aos modos operantes apresentam as contradições no estado de coisas e salientam os conflitos na produção e reprodução da vida social cotidiana, o que os torna mediadores no processo de transformação social. Como *resíduos* ante a hegemonia do capital, possibilita fissuras e provoca a percepção das contradições instauradas pelo movimento da história engendrado pelo modo de produção do capital.

Se a obra passa por um princípio em que tem como base a crítica ao modo de produção capitalista, ela exige que sua produção também tenha outros princípios, tais como: romper com a divisão técnica do trabalho. E isso implica em não estabelecer relação de propriedade, exploração e dominação sobre o trabalho artístico, mas uma relação de apropriação social e coletiva com o que é produzido, e o que se produz, precisa contribuir com a consciência social. De tal modo que a obra artística nasce como um valor de uso e não como um valor de troca, característico da sociedade contemporânea, e permite, através do uso, uma insurreição nas formas de apropriação da produção: ela é singular e coletiva, em contraposição ao valor de troca que individualiza e privatiza essa produção.

Por fim, os grupos contribuem para a elevação da consciência social e da consciência de classes através de suas obras, e suas obras são expressões da forma de produção e da atuação política engajada deles junto aos movimentos sociais de seu tempo.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL

Produção: Ói Nós Aqui Traveiz

1. O Amargo Santo da Purificação – Criação Coletiva para teatro de rua. Ói Nós na Memória. Duração: 89 minutos, 2011.
2. Aos que virão depois de nós Cassandra In Process. A criação de horror. Ói Nós na Memória. Duração: 65 minutos.
3. Viúvas Performance sobre a ausência. Criação Coletiva. Ói Nós na Memória. Duração: 72 minutos.

Produção: Engenho Teatral

1. Opereta de Botequim, produção engenho teatral
2. Pequenas Histórias que a História não conta
3. OUTRO\$ 500
4. Cabaré do Avesso
5. Em pedaços

DOCUMENTAÇÃO ELETRÔNICA

Engenho Teatral, site acessado em 10/06/2017:

<https://engenhoteatral.wordpress.com/>

Ói Nós Aqui Traveiz, site acessado em 20/03/2017:

<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>

Cooperativa paulista de teatro, site acessado em 15/06/2017:

<http://www.cooperativadeteatro.com.br/>

DOCUMENTAÇÃO SOLICITADA E RECEBIDA

1. MATE, Alexandre. Entrevista transcrita de Iraci Tomiatto e Luiz Carlos Moreira, São Paulo, 11 e 18/05/2006, concedido em 27/05/2014 às 11:03 horas, via correio eletrônico.

DOCUMENTOS ORAIS – ENTREVISTAS

Engenho Teatral

1. Luiz Carlos Moreira, São Paulo, 07/06/2016 (gravação em áudio)
2. Iraci Tomiatto, São Paulo, 15/02/2018 (gravação em áudio)

3. Luiz Carlos Moreira, São Paulo, 15/02/2018 (gravação em áudio)
4. Nelson Galvão, São Paulo, 10/01/2018 (gravação em áudio)
5. Ney Rodrigues, São Paulo, 15/01/2018 (gravação em áudio)
6. Celso Cardoso, São Paulo, 21/01/2018 (gravação em áudio)
7. Débora Miranda, São Paulo, 25/03/2018 (gravação em áudio)
8. Malu Borges, São Paulo, 20/02/2018 (gravação em áudio)
9. Juh Vieira, São Paulo, 17/05/2018 (gravação em áudio)

Ói Nós Aqui Traveiz

1. Paulo Nunes Flores, Porto Alegre, 25/04/2017 (gravação em áudio)
2. Paula Cardoso de Carvalho, Porto Alegre, 25/04/2017 (gravação em áudio)
3. Eugênio de Souza Barboza, Porto Alegre, 26/04/2017 (gravação em áudio)
4. Beatriz de Araújo Britto, Porto Alegre, 26/04/2017 (gravação em áudio)
5. Marta Hass, Porto Alegre, 27/04/2017 (gravação em áudio)
6. Tânia Maria Farias da Silva, Porto Alegre, 28/04/2017 (gravação em áudio)
7. Alex Pantera, São Paulo, 03/08/2017 (gravação em áudio)
8. André de Jesus, São Paulo, 03/08/2017 (gravação em áudio)
9. Pedro de Camillis, 20/01/2018 (gravação em áudio)

Alunos da escola de formação e oficinas na grande Porto Alegre do Ói Nós

1. Jana Alichala Farias, Porto Alegre, 24/04/2017 (gravação em áudio)
2. Natália Meneguzzi, Porto Alegre, 24/04/2017 (gravação em áudio)
3. Rafael Costa Santos, Porto Alegre, 24/04/2017 (gravação em áudio)
4. Mariana Maciel Stedele, Porto Alegre, 24/04/2017 (gravação em áudio)
5. Janete Andrade Costa, Canoas, 29/04/2017 (gravação em áudio)
6. Júlio Cesar Santos, Canoas, 29/04/2017 (gravação em áudio)
7. Thaynan Kraetzig Bittencourt, Canoas, 29/04/2017 (gravação em áudio)
8. Barbara Hoch, Canoas, 29/04/2017 (gravação em áudio)
9. Lucas Gheller, Canoas, 29/04/2017 (gravação em áudio)

Grupo de teatro Levanta Favela de Porto Alegre

1. Ana Paula Paródia, São Paulo, 01/07/2017 (gravação em áudio)
2. Robson Ruinoso, São Paulo, 01/07/2017 (gravação em áudio)

JORNAIS

1. III FESTCAL – Festival Nacional de Teatro de Campo Limpo, São Paulo (2008).

REVISTAS

1. CAVALO LOUCO. Revista de teatro. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano°12. Nº 17. Porto Alegre: junho 2017
2. CAVALO LOUCO. Revista de teatro. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano°09. Nº 14. Porto Alegre: julho 2014
3. CAVALO LOUCO. Revista de teatro. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano°08. Nº 13. Porto Alegre: setembro 2013
4. CAVALO LOUCO. Revista de teatro. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano°04. Nº 07. Porto Alegre: dezembro 2009
5. CAVALO LOUCO. Revista de teatro. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano°03. Nº 04. Porto Alegre: março 2008
6. CAVALO LOUCO. Revista de teatro. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano°02. Nº 03. Porto Alegre: novembro 2007
7. CAVALO LOUCO. Revista de teatro. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Ano°02. Nº 02. Porto Alegre: março 2007

PROGRAMAS (Peças, oficinas, mostras e projetos do próprio grupo)

Peças

1. Saga de Canudos - II Mostra Latina Americana de Teatro de Grupo (2007)
2. A Missão, 2006;
3. O Amargo Santo da Purificação (2008)
4. O Amargo Santo da Purificação (2009/2010)
5. O Amargo Santo da Purificação (2014)
6. O Amargo Santo da Purificação (2016)
7. Medéia Vozes (2013)
8. Caliban – A Tempestade de Augusto Boal (2017)

Mostras, projetos e oficinas

1. Teatro como instrumento de discussão social – oficinas populares (2009)
2. Teatro como instrumento de discussão social – oficinas populares (2013)
3. Mostra Ói Nós Aqui Traveiz: Jogos de Aprendizagem (2009)
4. Projeto caminho para um teatro popular (2005)
5. Mostra Conexões para uma Arte Pública (2014)
6. II Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem (2011)
7. Oficina de Teatro de Rua: Arte e Política (2009)
8. Seminário Celebração – 10 anos CAVALO LOUCO (2015)

9. Oficina de Teatro de Rua: Arte e Política (2016)
10. Seminário Caliban – apontamentos sobre o Teatro de Nuestra América (2017)

Folder

1. Teatro e Memória nos espaços públicos (2016)
2. Manifesto “Pelo direito a memória, verdade e justiça! Para que não se esqueça. Para que nunca mais aconteça. (2016)

Bibliografia

Primária:

- ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Fumproarte, 1997.
- AOKI, Thiago Barbosa. *Existência e Resistência: o Teatro Militante Paulistano*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho – 2º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. 8º ed. São Paulo: Hucitec, 2009
- BASSANEZI, Maria Silvia C. B. [et al.]. *Atlas da imigração internacional em São Paulo 1850-1950*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Rouanet, Sergio Paulo São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Trad. BRANDÃO, Fiana Pais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. – 1º Ed. – São Paulo: Cosac Naify Portatil, 2012.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARVALHO, Sérgio. *Uma Atitude Modernista*. In: *Próximo Ato: teatro de grupo*. ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Antônio e TENDLAU, Maria (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- CEVASCO, Maria Elisa. “*Para que serve o teatro político?*” In: DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (Orgs.). *Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- CHASIN, José. *Estatuto Ontológico e resolução metodológica* – São Paulo: Boitempo, 2009.

COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

_____. *Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

_____. *Teatro de Grupo: Arena, marco zero*. In: Revista Camarim, Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, nº 38, segundo semestre, 2006.

_____. *Teatro de grupo contra o deserto do mercado*. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29 jul. /dez, 2007.

FERNANDES, Florestan. *Brasil em Compasso de Espera*. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. *Poder e Contrapoder na América Latina*, São Paulo: Hucitec, 1987.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. KONDER, Leandro. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

FISHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Dissertação de mestrado em artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

FLORES, Paulo. *Ói Nós Aqui Traveiz Poéticas de Ousadia e Ruptura*. FARIAS, Tânia. FLORES, Paulo (Org.). Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2014.

HASS, Marta. *Práticas de Resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nós Aqui Traveiz (Brasil)*. Dissertação de mestrado em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância – 2º ed. – São Paulo: Perspectiva, 2004.*

GENNARI, Emilio. *Em busca da liberdade: traços das lutas escravas no Brasil 2008* São Paulo: Expressão Popular, 2011.

JAMESON, F. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: *Crítica Marxista*, São Paulo, v.1, n.1, p.1-25, 1994.

_____. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Pós-Modernismo A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Ática 1986.

KON, Artur. *Da Teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. Dissertação de mestrado em filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em Filosofia. São Paulo, 2015.

KONDER, Leandro. *A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos 30*. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ed Ática S, 1991.

_____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *La presencia y la ausência, contribucion a la teoria de las representaciones* – 1º ed. – México, D. F: Fondo de cultura economica méxico, 1983.

LÖWY, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

_____. *A alegoria da jaula de aço Max Weber e Karl Marx*. Disponível em: https://youtu.be/0oUduAJ_5Wk.

LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura* – 2º ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *O Romance como epopeia Burguesa*. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. COUTINHO, C.N. E NETTO, J.P. (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009 (Pensamento Crítico, 13).

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *O Capital*. Crítica da Economia Política. Livro I: O Processo de Produção Capitalista. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *O Capital*: Crítica da Economia Política. Livro III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Escriba. 1968

_____. *Ideologia Alemã*. 3º ed. Lisboa: Presença, 2006 / 2º ed. 1980.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011

_____. *Glosas Críticas Marginais ao artigo: "O Rei da Prússia e a Reforma Social" de um prussiano*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAGALHÃES, Mario. *Marighella: O guerrilheiro que incendiou o mundo*, São Paulo: Cia das Letras, 2012.

MARTINS, José de Souza. *São Paulo no século XX: primeira metade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Poiesis, 2011.

MARICATO, Ermínia. *As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias: Planejamento urbano no Brasil*. In: *A Cidade do Pensamento Único: desmanchando consensos*. ARANTES, O. VAINER, C. MARICATO, E. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

MATE, Alexandre. “O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais”. In: *Estudos em arte e sociedade*, v.9, n.1, p.178-194. São Paulo, 2012.

_____. A produção Teatral Paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (Pré)Juízos em Percursos de andança. Tese de doutorado em História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado – a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. A esquerda e o golpe de 64. 3.Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MOREIRA, Luiz Carlos. *There is no alternative*. In: Teatro e vida Pública - O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. OUTRO\$ 500 (peça teatral). São Paulo: Engenho Teatral, 2008.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala*. São Paulo, LECH, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Livre Docência em História do Brasil Independente, USP, 2011.

_____. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Guinsburg, J.; PEREIRA, ML. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. O teatro de Brecht hoje. In: Brecht no Brasil. BADER, Wolfgang. (Org.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

PERCASSI, Jade. *Arte, Política e Educação Popular: Diálogos necessários para a transformação social*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2014.

PISCATOR, Erwin. *Piscator Fala-nos de Teatro*. In: Teatro e Vanguarda. CARY, Luz, RAMOS, Joaquim J.M (Seleção de textos e tradução). Lisboa: Presença, 1970.

PIVATO, Stefano. Pivato. *Bella Ciao: Canção e Política na História da Itália*. Bari Editori Laterza, 2007, pp. 82-83. Disponível em: Música - La Lega <https://web.archive.org/web/20120502095710/http://www.ildeposito.org/archivio/canti/canto.php?id=66>.

PLANCHON, Roger. *História e metafísica em Grotowski e no Living Theater*. In: Teatro e Vanguarda. CARY, Luz. RAMOS, Joaquim J.M (Seleção de textos e tradução). Lisboa: Presença, 1970.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*, 1880-1980; tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2º Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. *O Teatro épico*. – 4º ed. – 2 reimp. – São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SANTOS, Valmir (Org.). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: O desassombro da Utopia* – 2º ed. – Porto Alegre: Tomo Editorial (Ói Nós na Memória), 2005.
- _____. *Um documento Cênico de Fatos e Afetos*. In: *Ói Nós Aqui Traveiz: a história através da crítica*. TROTTA, Rosyane (Org.). Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2012.
- SELL, Carlos Eduardo. Racionalidade e Racionalização em Max Weber. RBCS Vol. 27 n° 79 junho / 2012.
- SOUSA, Renata A. e Oliveira, Sandro B. *Questão agrária, classes e movimentos sociais*. In: *A questão agrária no pensamento político e social brasileiro*. CEPEDA, Vera A. CARVALHO, Joelson G. (Org.). São Carlos: Ideias Intelectuais e Instituições - UFSCar, 2016.
- SOUZA, Johann A. de S. *Por onde é a Trilha? Saberes musicais de um grupo de atores, estratégias e particularidades*. Monografia de especialização em Pedagogia da arte. Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- TOLEDO, Bio. In: LITS. *Peças do CPC: Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- TONET, Ivo. Introdução. In: *Glosas Críticas Marginais ao Artigo: “O Rei da Prússia e a Reforma Social” de um prussiano*. MARX, Karl. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- TORRES, Samantha. *Mídia e Política: O Teatro de Rua como meio de comunicação radical*. Dissertação de mestrado em Psicologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- TRAGTENBERG, Mauricio. *Reflexões sobre o socialismo*. São Paulo: UNESP, 2008.
- _____. *Administração, Poder e Ideologia*. Rio de Janeiro: Cortez, 1989.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. 3º Ed. São Paulo: Expressão popular, 2010.
- VECCHIO, Rafael. *A utopia em ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas (Ói Nós na Memória), 2007.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o espírito do Capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

Secundária

- ABREU, Kil. *Fomento aos Teatros: formas cênicas e processo social na cidade de São Paulo*. In: Fomento ao Teatro 12 Anos. São Paulo: SMC, 2014.
- ARANTES, Paulo. “Lei do Tormento”. In: DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (Org.). *Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BANDEIRA, Muniz. “O Marxismo e a Questão Cultural”. In: TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BRITTO, Beatriz A. *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência*. 2º ed. Porto Alegre: Terreira da Tribo (Ói Nós na memória), 2009.
- _____. *O Inconsciente no processo criativo do ator – por uma cena dos sentidos (a experiência da criação coletiva)*. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP: São Paulo, 2001.
- CABRAL, Michelle Nascimento. *Teatro Anarquista, futebol e propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer*, 2008. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ: Rio de Janeiro, 2008.
- CURADO, Gustavo. *Pólen, Polis e Política: Encen[ações] de um coletivo de trabalhadores-artistas*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2012.
- SCHAWRZ, Roberto. “Uma Evolução de Formas e seu depoimento histórico”. In: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *As Ideias fora do Lugar*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- _____. Política e Cultura. In: *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2013.
- CARREIRA, André. *Teatro de Rua: (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto*. São Paulo: HUCITEC, 2007.
- COLETIVO NACIONAL DE CULTURA – BRIGADA NACIONAL DE TEATRO PATATIVA DO ASSARÉ (Org.). *Teatro e transformação social*. Vol. 1 – Teatro Fórum e Agitprop. Caderno das Artes – Rede Cultural da Terra. Nov, 2007.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- _____. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. Revista Crítica Marxista. Novos Estudos CEBRAP, n2 12, junho de 1985, tradução de Vinicius Dantas. (N.T.)
- GOMES, Carlos A. M. e MELLO, Marisabel L. (Org.). Fomento ao Teatro: 12 anos. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- FREDERICO, Celso. (Org.) A esquerda e o movimento operário, 1964-1984. São Paulo: Novos Rumos, v.1, 1987.
- _____. “A política cultural dos comunistas”. In: MORAES, João Quartim de (Org.). História do marxismo no Brasil: teorias: interpretações. V.3. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.
- _____. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- _____. A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács. – 1º ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LEHMAN, Hans-this. “Teatro pós-dramático e teatro político”. In: Guinsburg, J. e Fernandes, Silvia (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MAIA, Reinaldo. “Arte contra a Barbárie” – Revista de teatro Cavalo Louco – Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz: ano 2. nº 2. Março de 2007.
- MATE, Alexandre. Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro – uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro. São Paulo: 2009.
- MALTA, Gabriela Villen Freire. *Comunicação e contra-hegemonia: o palco de intervenção política da Companhia do Latão*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)* – 1º ed. – São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NETTO, J.P. Capitalismo e Reificação. São Paulo: ICP, 2015.
- PARANHOS, Adalberto. “História, política e teatro em três atos”. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo. Projeto História nº 43, Revista Música e Artes, São Paulo: dez./ 2011.
- PARRA, Lucia Silva. *Leituras Libertárias: Cultura Anarquista na São Paulo dos anos 1930*. Dissertação de mestrado. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2014.

RAGO, Margareth. *A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950*. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo*, v.3: a cidade na primeira metade do século XX, p.387-435. São Paulo: Paz e Terra, 2004

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *O Fantasma da Revolução Brasileira* – 2º ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: *O Brasil republicano*, v.2, p. 133-166. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, p.81-110, jun. 2005.

SITES:

BLOG DA BOITEMPO: <https://blogdaboitempo.com.br/2011/10/05/fazendo-arte-e-hora-de-perder-a-paciencia/>, acessado em 01/06/2018.

Jornal El Territorio: <http://www.elterritorio.com.ar/hacer-teatro-es-un-acto-politico-8557574963473598-et>, acessado em 01/06/2018.

FOX SPORTS: <https://www.foxsports.com.br/noticias/177345-carlos-marighella-revolucionario-rubro-negro-maloqueiro-e-sofredor-futebol-vitoria-corinthians-flamengo>.

Acesso em 01/05/2018.

Site do grupo 19/01/2018

O TEMPO: <http://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/vida-paix%C3%A3o-e-morte-de-um-revolucion%C3%A1rio-1.9346>, acessado em 19/01/2018.

ACERVO FOLHA. Elio Gaspari:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=13530&anchor=265417&pd=48575db8583dae9051e0dd8b5c93f5f6> - Acessado em 28/04/2018

KRISIS, 1999. <http://www.krisis.org/who-we-are/> acesso em 22/04/2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL - Acessado em 12/12/2016

<[Http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo)>

PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO – Acessado em 05/11/2016

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>>

ARQUIVO DOS SINDICATOS DOS BANCÁRIOS, acessado em 16/06/2017

<<http://www.adb.inf.br/arc02/?p=collections/findingaid&id=8&q=#.Wb2ghrKGPIU>>

Vídeos/Documentários consultados

ARTE CONTRA A BARBÁRIE. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011.

Disponível em <<https://vimeo.com/album/1566267/video/21815104>>

TEATRO DE GRUPO & TEATRO MERCADORIA. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011. Disponível em:

<https://vimeo.com/album/1566267/video/25135004>

ÓI NÓIS NA JORNADA DE JUNHO

<https://www.youtube.com/watch?v=HOpqID6Kxo>

CORDÃO DA MENTIRA:

<https://cordaodamentira.milharal.org/2014/03/>